



SAVONIA

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

ESIINTYJÄ TEATTERISSA

Tanssijan tietoteorian kehittäminen näytelmässä Frida

TEKIJÄ: Saara Kämäri

Koulutusala Kulttuuriala	
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan koulutusohjelma	
Työn tekijä(t) Saara Leena Kämäri	
Työn nimi Esiintyjä teatterissa- Tanssijan tietoteorian kehittäminen näytelmässä Frida	
Päiväys 28.11.2017	Sivumäärä/Liitteet 57/5
Ohjaaja(t) Eeri Pihlajakari	
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Kuopion Kaupunginteatteri	
Tiivistelmä <p>Tämä kirjallinen raportti on osa Saara Kämärin taiteellista opinnäytetyötä Kuopion kaupunginteatterin näyttämöteoksessa Frida. Opinnäytetyön taiteellinen osuus tanssijana toteutui kevään 2016 ja 2017 välisenä aikana Anne Rautiaisen ohjaamassa taiteilija Frida Kahlon elämäkerrallisessa näytelmässä. Teoksen kantaesitys nähtiin 9.4.2016 Kuopion kaupunginteatterin Minna-näyttämöllä.</p> <p>Taiteellisen osion tavoitteena oli käytännössä hahmottaa näytelmän esiintyjälle asettamaa olemisen tapaa tanssijan työn näkökulmasta. Tarkoituksena oli ymmärtää mistä osatekijöistä ilmaisu koostuu ja minkälaiseen asemaan näytelmä asettaa katsojansa. Vaikka kirjallinen raportti ei ole tutkimus, hyödyntää se kuitenkin toteutuksessaan taustatutkimuksen piirteitä. Subjektiivisesta näkökulmasta toteutetun teosanalyysin jälkeen kirjallinen osuus syvenyy taiteellisen työskentelyn pohjalta valikoituun teorian tietoon. Raportin tulkinta perustuu siten teoriaan ja kokemuksellisuuteen esiintyjänä näytelmässä.</p> <p>Lopputuloksena tanssijan työlle muodostuu taidetanssin viitekehysten, kommunikaation kentän ja näyttelijän läsnäolon moodien pohjalta kohtauskohtainen tietoteoria. Raportti on katsaus esiintyjyyden osatekijöiden havaitsemiseen ja tulkintaan monitaiteellisessa produktiossa. Raportin rakenteeseen ja tulkintaan tutustumisesta hyötyvät kaikki esiintymisen ilmiöistä kiinnostuneet lukijat.</p>	
Avainsanat esiintyjä, tanssitaide, tanssija, teatteri, kommunikaatio	

Field of Study Culture			
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy			
Author(s) Saara Leena Kämäri			
Title of Thesis Performer in Theater- Development of dancer`s theory of knowledge in the play production Frida			
Date	28.11.2017	Pages/Appendices	57/5
Supervisor(s) Eeri Pihlajakari			
Client Organisation /Partners Kuopio City Theater			
<p>Abstract</p> <p>This completed thesis is the written part of Saara Kämäri's dancer's work in the play production Frida at Kuopio City Theater. The artistic part of the thesis as a dancer was fulfilled during the spring 2016 and the spring 2017 in the biographical production of the artist Frida Kahlo. The production was directed by Anne Rautiainen. The premier took place at the Kuopio City Theater's Minna stage on the 9th of April 2017.</p> <p>The aim of the artistic part was to in practice perceive the way of being that the play production placed to the performer from a dancer's perspective. The intention was to comprehend of which components the expression was formed and in what kind of position the play sets the viewer. Although the written part is not a research it uses features of a case study. After an analysis of the play, implemented from a subjective perspective, the written part enters the assorted theory of knowledge gained on the basis of work. Thereby the interpretation in the written part is based on theory and experience as a performer in the play.</p> <p>As a result, to the dancer's work the scene-specific theory of knowledge is formed based on dance art's frameworks, the levels of communication and the actor's phenomenal modes. The written part is a review of performance skills, components detection and interpretation in a multi-disciplinary production. All readers interested in the phenomenology of performing will benefit from getting to know the written part's structure and interpretation.</p>			
<p>Keywords performer, dance art, dancer, theater, communication</p>			

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
2	RAPORTIN TAUSTAA	8
2.1	Taustani.....	8
2.2	Raportin tiedonhankinta ja eettisyys	9
3	FRIDA- NÄYTELMÄ KUOPION KAUPUNGINTEATTERISSA	11
3.1	Kontekstit.....	11
3.1.1	Kuopion kaupunginteatteri	11
3.1.2	Frida Kahlo	12
3.2	Ohjaaja Anne Rautiainen ja näytelmän yleispiirteet	13
3.3	Frida- näytelmän kommunikaation rakentuminen	14
3.3.1	Läsnäolon moodit esityskompositiossa.....	15
3.3.2	Skenografia ja sen osatekijät	16
3.3.3	Esiintyjien oleminen suhteessa käsikirjoitukseen.....	19
4	TANSSI NÄYTTÄMÖKONTEKSTISSA	22
4.1	Esittämisestä olemiseen.....	22
4.2	Tanssijan kokemuksellisuus.....	25
4.3	Tanssin intentio	25
4.4	Katseen vaikutus tanssijan kokemukseen	26
4.5	Katsojan kokemus.....	27
4.6	Tanssin esitykselliset viitekehykset	28
4.6.1	Esittämisen viitekehys.....	29
4.6.2	Puhtaan tanssiestetiikan viitekehys	30
4.6.3	Ilmaisun viitekehys ja symbolinen viitekehys.....	31
4.6.4	Tanssin uusi paradigma	32
5	KOREOGRAFIA FRIDASSA	33
5.1	Koreografian hyödyntäminen Fridassa.....	33
5.2	Liikeilmaisun ideat refleктоivat Fridan kokemusmaailmaa	34
5.3	Tanssijan työn ominaispiirteet kohtauksittain.....	36
5.3.1	Esittämisen viitekehys kohtauksessa Amerikka	36
5.3.2	Ilmaisun viitekehys kohtauksessa Kipu	38
6	TANSSIJUUS KEHITTYY PROSESSISSA.....	40

6.1	Valintakoe- esimakua tulevast	40
6.2	Workshop- Fridan maailma aukeaa	42
6.3	Kohtauksista kohti kokonaisuutta	42
6.4	Esittäminen matkana	43
7	POHDINTA	46
	LÄHTEET	49
	LIITE 1: TEEMAHAASTATTELUPOHJA OHJAAJA	53
	LIITE 2: TEEMAHAASTATTELUPOHJA KOREOGRAFI	55

1 JOHDANTO

Tässä koostetussa opinnäytetyössä yhdistyvät työn taiteellinen osuus tanssijana Kuopion kaupunginteatterin Frida- näytelmässä sekä taiteellisen osion pohjalta työstetty kirjallinen raporttiosio. Frida- näytelmää esitettiin kevään 2016 ja kevään 2017 välisenä aikana Kuopion kaupunginteatterin Minna- näyttämöllä. Raportti on omasta subjektiivisesta näkökulmastani tuotettu kokonaisuus, jossa pohdin esiintyjyyttä sekä tanssi-ilmaisun merkityksiä osana teatterikontekstia. Aihealueiden laajuuden vuoksi olen rajannut käsiteltäviä teemoja Frida- näytelmän käytännön kehykseen.

Raportin pohjustuksessa kuvailen taustaani tanssinopiskelijana, suhdettani tanssipedagogiikkaan sekä tanssin ammattilaisuuteen. Tiedonhankinta ja eettisyys osiossa esittelen opinnäytetyön prosessin muodostumista tiedonhankinnan näkökulmasta ja avaam työn eettisyyteen liittyviä keskeisiä havaintojani. Näytelmää havainnoiva osio alkaa teosanalyysin omaisella katsauksella Frida-näytelmään. Kirjallinen osuus soveltaa kvalitatiivisen tapaus- tutkimuksen rakenteellisia piirteitä toteutuksessaan. Analyysi pyrkii näytelmän vuorovaikutuksellisuuden näkökulmasta havainnoimaan sen osatekijöitä kuten skenografian käyttöä ja esiintyjyyden ilmenemistä. Subjektiivinen havainnointini tukeutuu teorial tietoon ja toteuttamaani näytelmän ohjaajan teemahaastatteluun teoksesta. Kohdennetun teosanalyysin kautta tuon ilmi tanssille ominaisia esityksellisyyden osa-alueita, joiden teoriataustaa avaam raportin toisessa osiossa.

Taiteellisen osion toteutumisen aikana minua jäi kiinnostamaan, mitkä tekijät tekevät tanssista kommunikatiivisen ja merkityksellisen osan näytelmäteosta. Ymmärsin henkilökohtaisen kokemuksellisuuden kautta ”miksi”, mutta en osannut sanoittaa ja perustella tunteuksiani. Raportin toisessa osiossa esittelen Frida- näytelmän analysoinnin viitoittamana tanssin tietoteoriaa, joka edistää pyrkimystä sanoittaa näytelmän esiintyjän kokemuksellisuutta. Ajatus tanssijan tietoteorian kehittelystä nojaa tanssin viitekehyksiin, joiden tuntemus helpottaa tanssin teoskohtaista havainnointia.

Kolmannessa osiossa tutkin vielä koreografian käyttöä näyttämöteoksissa ja sovellan esittelmääni taustateoriaa tanssijan työn rakentumisen tulkintaan Frida- näytelmässä. Esittelen kaksi toisistaan eroavaa tanssijan esiintyjyyden tapaa, jotka havainnollistan valittujen kohtausesimerkkien keinoin. Lopuksi reflektoin henkilökohtaisen työpäiväkirjan valossa tanssijan työn ja taustateorian toteutumista Frida- näytelmän harjoitus- ja esitysprosessin aikana.

Opinnäytetyön tavoitteena oli syventää ammatillisesti ymmärrystäni tanssijan työstä tanssiteatteri- ja tanssikoulukehityksen ulkopuolelle. Näyttelemisen viitekehys ammattiteatterissa tarjosi oivallisen tuen ja vertailukohteen tanssin kokemuksellisuuden ymmärtämiseen. Taiteellisessa työskentelyssä tavoitteenani oli hahmottaa teoksen tapaa hyödyntää tanssia ja liikeilmaisua osana puhenäytelmää. Minua kiinnosti oppia erottelamaan selkeämmin tanssin kommunikatiivisia tekijöitä katsoja- tanssija- suhteessa sekä hahmottaa erilaisia esiintyjän olemisen tapoja. Pyrkimyksenäni oli myös yhteistyösuhteiden näkökulmasta tarkkailla tanssitaiteilijoiden kuten koreografin ja tanssijan työskentelyä ammattiteatterissa. Tanssijan tietoteorian ajattelin muotoutuvan näytelmän monitaiteellisen kontekstin, oman tanssikäsitykseni ja esiintyjyyden toteutumisen kehykseen.

Tavoitteena oli myös kerrata ja jäsentää opintojen aikana kertynyttä tietoutta esiintyjän työkaluista, tekniikasta ja kokemuksellisuuden havainnoinnista. Raportin tavoitteena on ollut tuottaa kirjallisia ja reflektoituja havaintoja myös itse.

Tiedonhankinta opinnäytetyötä varten alkoi Frida- näytelmän esityskauden aikana, mutta oli selvää, että suurin osa tekstistä syntyy esityskauden ollessa jo ohitse. Kirjoitusprosessi on edistynyt vaiheittain toteutettujen haastattelujen kautta teorian omaksumiseen ja tiedon tuottamiseen. Oma kokemukseni näytelmästä rakentuu teoksesta sisältäpäin aina harjoituskauden alusta viimeiseen näytökseen asti. Näytelmän katsojan perspektiiviin verraten kirjoittajan näkökulmani on siis korostuneen subjektiivinen. Toivonkin näkökulman avaavan Frida- näytelmän merkityksellisyyttä lukijalle syvällisemmin, kuin esimerkiksi vain objektiivinen kuvaus teoksen osatekijöistä ja viittaussuhteista avaisi.

2 RAPORTIN TAUSTAA

Tässä opinnäytetyössä havainnoin tapaustutkimuksellisesta näkökulmasta näytelmää, jossa olen itse mukana esiintyjän roolissa. Raportin eettisten periaatteiden mukaisesti on mielestäni tärkeää avata kirjoittajan kokemusmaailmaa tanssiin ja esiintyjyyteen liittyen. Tämä siksi, että tulkintamme ei koskaan ole irrallinen elinympäristöstämme, aikaisemmista kokemuksistamme tai mieltymyksistämme.

2.1 Taustani

Lapsuudessa ja varhaisnuoruudessa harrastin nykytanssia, balettia ja jazztanssia Nurmijärven Tanssiopistossa reilun kymmenen vuoden ajan. En ole koskaan ollut niin sanotusti välineharrastaja, vaan nauttinut liikkumisesta kokonaisvaltaisesti ja paljain jaloin. Lajitekniikan opinnot aloitin nykytanssin parissa, jonka ohelle vasta yläasteikäisenä lisäsin muita lajeja kuten baletin ja jazztanssin. Tanssiharrastus, joka oli pitkäjänteistä ja luovuutta ruokkivaa, kehitti ainakin oman tulkintani mukaan itsetuntemustani ja vaikutti positiivisesti myös koulumenestykseen.

Hakeuduin opiskelemaan ylioppilaaksi Kallion ilmaisutaidon lukioon, sillä olin kiinnostunut laajentamaan tanssikäsitystäni tanssiopiston ulkopuolelle. Lukioaikana lähdin myös vaihto-opiskelemaan Länsi-Saksaan. Paikallisessa yhden naisen tanssikoulussa oli mahdollisuus opiskella Alexander-tekniikkapohjaista nykytanssia, balettia ja soveltavaa hiphopia. Kokemus muokkasi näkemystäni tanssinopiskelusta ja mahdollisuuksista työllistää itseään tanssin kentällä.

Esiintymisestä ja taiteen katsomisesta tanssin saralla sain vuosittain kokemusta tanssiopiston kevätnäytöksistä, erityiskoulutusryhmien katselmus- ja kilpailumatkoilta sekä lukion opiskelijaproduktioiden tiimoilta. Kokemukseni teatterista rajoittui lapsuuden kesäteatteri-vuosiin Nurmijärven Taaborin vuorella lapsinäyttelijänä sekä tanssijana. Vasta ilmaisutaidon lukiossa teatteri-ilmaisun alkeet tulivat tutuksi ja hahmotin näyttelemisen suhdetta tanssi-ilmaisuun.

Aloitettuani tanssinopettajanopinnot Kuopiossa valitsin nykytanssin pääaineekseni. Opiskelin mielenkiinnolla myös balettia ja jazztanssia. Vuonna 2015 lähdin vaihto-opiskelemaan Saksan Dresdenissä sijaitsevaan Palucca Hochschule für Tanz- korkeakouluun, pyrkimyksenä edistää osaamistani baletin saralla. Opintojen myötä mieltymykseni nykytanssin lajitekniikkaan ja esityskäytänteisiin voimistui kuitenkin entisestään.

Tanssikäsitykseni on muovaantunut opintojenaikaisten kokemusten ja luontaisten mieltymysten kautta kohti tanssin uuden paradigman mukaista ajattelua (ks. 4.6.4). Lajitekniikan opiskelu on minulle mielekästä, kun tavoitteena on laajentaa kehon toimintamahdollisuuksia ja liikkeen kokemuspohjaa. En ajattele kehotekniikkaa kokonaisuutena, joka on rajoitettu esimerkiksi tietynlaisen muotokielen tai musiikkityylin kehukseen. Olen oppinut nykytanssin opintojen kautta hahmottamaan tanssin merkityksellisyyttä taiteessa, pedagogiikassa sekä sen muissa yhteyksissä kuten tanssiterapiassa.

Mielestäni esittävänä taiteena tanssin merkityksellisyys linkittyy esiintyjän ja katsojan väliin kehoalliseen kokemukseen. Hyödynnettiin liikettä siis vaikkapa osana tarinallista kerontaa, tanssiteatteria tai itsenäistä liikkeellistä tutkimusta, ovat liikeilmaisun periaatteet aina läsnä esityksen vuorovaikutuksellisessa suhteessa.

Tämän opinnäytetyöprosessin aikana minun on ollut mahdollista laajentaa ymmärrystäni liikeilmaisesta myös draaman ja nykyteatterin tutkimuksen puolelle. Kirjoitusprosessin myötä kehittynyt ymmärrys näyttelemisen luonteesta, on avannut minulle myös tanssin merkitystä sen esityksellisessä kontekstissa. Ymmärrän nyt, että esiintyjä on aina ennen kaikkea vuorovaikuttaja, riippumatta suuntautumisestaan esimerkiksi näyttelemiseen tai tanssiin.

2.2 Raportin tiedonhankinta ja eettisyys

Tutkiessani tapaa toteuttaa opinnäytetyöni kirjallinen osio törmäsin tanssintutkimuksessa hyödynnettyyn tapaustutkimukseen. Tapaustutkimusmenetelmä on pääasiallisesti tarkoitettu kvalitatiivisen tutkimustiedon tuottamiseen, mutta en kokenut ongelmalliseksi soveltaa sitä taiteellisen opinnäytetyön raporttiosion toteutukseen.

Tapaustutkimuksessa pyritään lisäämään ymmärrystä liittyen yhteen tarkasti rajattuun tapahtumaan. Menetelmän myötä tuotettu tieto ei ole yleistettävää. Pyrkimyksenä on kuitenkin ymmärtää itse kohdetta syvällisesti ja huomioida siihen liittyvät kontekstit tarkkarajaisesti kuten taustat ja olosuhteet. Tapauksen myötä tuotettuja tuloksia tulee pohtia laajemmalla mittakaavalla, kuten mitä tapauksen kuvaaminen voi opettaa vastaaville tutkimusprosesseille ja miten saavutettuja huomioita voidaan soveltaa muualla. (Saaranen- Kauppi- nen & Puusniekka 2006.)

Pyrin kohti tapauskohtaista kuvausta työstämällä henkilökohtaista työpäiväkirjaa prosessin aikana. Työpäiväkirjan muodostumisen ohella hyödynsin koulumme kirjastopalveluja hahmotellen tietoteoriaa. Tavoitteenani oli kuvata Frida- näytelmän konteksti ja rakenne mahdollisimman tarkasti havainnoiden ja teorial tietoon tukeutuen, jotta tanssin hyödyntäminen yhtenä näytelmän osatekijänä erottuisi tapauskohtaisesti.

Pohdin jo työn varhaisessa vaiheessa sijoittumistani aiheen kenttään, sillä tein tulkinta- ja havainnointityötä prosessista sisältä käsin. Kvalitatiiviseen tapaustutkimukseen liittyen on mainittu, että se mahdollistaa rajatun vertailuaineiston ja prosessin tutkimisen jopa subjektiivisesti. Tutkimuksen luotettavuus ja läpinäkyvyys nojaavat pitkälti toteutuneeseen itse-reflektioon ja tapauskohtaisesti valikoituun teoriapohjaan. (Green & Stinson 1999, 96-97.)

Toteutin raporttia varten näytelmän ohjaajan Anne Rautiaisen (ks. liite 1.) sekä koreografin Liisa Ruuskasen (ks. liite 2.) teemahaastattelut syksyllä 2016. Teemahaastattelua voidaan käyttää, kun ollaan kiinnostuneita tutkittavan ilmiön perusluonteesta sekä tutkimuksen kohteen hahmottumisesta pikemmin kuin valmiin hypoteesin todentumisesta (Hirsjärvi & Hurme 2011, 66). Toteutin haastattelut haastattelukohtaisia teemahaastattelurunkoja hyödyntäen ja niiden pohjalta keskustelua syventäen. Suoria lainauksia haastatteluista käytin raportissa niiden kuvailevan luonteen vuoksi kontekstissaan tulkittavina ja kirjakielen tyyliin mukautettuina (Hirsjärvi & Hurme 2011, 195). Haastatteluja käsitellessä pyrin eettisen velvollisuuteni valossa vaalimaan tiedon oikeellisuutta ja säilymistä (Hirsjärvi & Hurme 2011, 20).

Raporttini aiheena oli havainnoida näytelmässä toteutuvaa tanssin viitekehystä sekä esityksellisuuden ilmenemistä. Kuvailen näytelmää paikoittain sen visuaalisten ja tilallisten tekijöiden valossa, mutta itse tulkinnan tavoitteet kietoutuvat kokemuksellisen tiedon varaan. Teatteri on kokemuksellista taidetta, jonka olemusta on vaikea dokumentoida esityksen jälkeiseen tarkasteltavaan muotoon. Näytelmästä tehty videotallenne on oma taideteoksensa, eikä se pysty välittämään esitykselle ominaista preesensiä ja informaatiota. (Sandqvist 2013, 270-271.) Tätä esiintyjän näkökulmasta muotoiltua kirjallista työtä voidaan siis tarkastella tekijän henkilökohtaisena kokemuksellisenä tuotoksena Frida- näytelmästä. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichten (2008, 160) mukaan yritys ymmärtää näytelmää kirjallisesti tuottaa tekstin, joka noudattelee toteutumisessaan omaa rytmiään ja omia sääntöjään. Kirjoittamisessa hyödynnetty kieli luo omat rajansa näytelmän muiston kokemuksen kuvaamiselle.

3 FRIDA- NÄYTELMÄ KUOPION KAUPUNGINTEATTERISSA

Tässä osiossa tavoitteena on tehdä havaintoja Frida- näytelmästä tukeutuen teatterintutkijoiden tuottamaan teoriapohjaan sekä omaan subjektiiviseen pohdintaan. Tanssijantyylin näkökulmasta, on mielestäni oleellista käsitellä näytelmän vuorovaikutussuhteita ja komposition rakenteita.

3.1 Kontekstit

Esityksen kontekstien kenttä teatterissa voidaan yleisesti jakaa kahteen osa-alueeseen. Konventionaalinen, käsitteellinen ja rakenteellinen konteksti kuuluvat teatterin lähipiiriin. Ne kuvastavat teatteriin liittyviä perinteitä, yhteisöllisiä rakenteita sekä ideologista tehtävää yhteiskunnassa. Toinen osa-alue eli elinympäristön ja kulttuurisen kontekstin piiri kuvastaa teatterin linkittymistä muihin taiteisiin, yhteiskunnallisesta näkökulmasta uskontoon, opetukseen sekä historiaan. (Sauter 1995, 96-98.) Tässä osiossa hahmotan Kuopion kaupunginteatteria esitystapahtuman kontekstina yleisesti sekä Frida- näytelmän näkökulmasta. Avaan rajatusti myös taiteilija Frida Kahlon taiteen ja elämäntarinan kontekstia.

3.1.1 Kuopion kaupunginteatteri

Kuopion kaupunginteatteri on Itä-Suomen suurin ammattiteatteri, joka toimii pääosin oman vakituisen henkilöstön voimin. Teatteri työllistää vuosittain myös määräaikaista työntekijöitä ja tekee yhteistyötä paikallisten oppilaitosten sekä kotimaisten ja ulkomaisten teatteriryhmien kanssa. Vuosina 2012-2014 peruskorjatussa teatteritalossa tuotetaan keskimäärin kahdeksan ensi-iltaa vuosittain. Teoksista huomattava osa on kantaesityksiä sekä musiikalliteatterikappaleita. Kaupunginteatteri on vuoden 2017 tilanteen mukaan VOS-teatteri eli valtionosuuden piiriin kuuluva teatteri. (Kuopion kaupunginteatteri; Opetus- ja kulttuuriministeriö 2017.)

Teatterin tuottamat näytännöteokset ja kiertueet ovat osa kontekstia, jossa teatterin perinteet, rakenteet ja tavoitteet tulevat näkyviksi (Sauter 1995, 98). Näkemykseni mukaan kulttuurin ja elinympäristön kontekstissa Kuopion kaupunginteatterin toiminta linkittyy osaksi kaupungin rakennetta ja arvomaailmaa, kuin myös Kuopion alueen historiaa.

Frida on Kuopion kaupunginteatterin keväälle 2016 tuottama kantaesitys. Fridaa esitettiin Minna- näyttämötilassa, joka muodostuu kiinteästä 464 paikkaisesta nousevasta katso-mosta ja korotetusta lavasta. Minna- näyttämön teknologia on modernia ja monipuolista valo-, äänentoisto- ja näyttämötekniikan osalta. (Kuopion kaupunginteatteri.)

3.1.2 Frida Kahlo

Kuopion kaupunginteatterissa nähdyn näytelmän keskiöön asettuu ymmärrykseni mukaan maailmankuulun taidemaalarin Frida Kahlon elämäntarina ja taide. Kahlo syntyi vuonna 1910 Mexico Cityn Coyoacánissa saksalaisen muotokuvaaja isän ja meksikolaisäidin toisena lapsena (Herrera 1990, 19-21). Lapsuudessa sairastetun polion ja nuoruudessa koetun traumaattisen raitiovaunuonnettomuuden vuoksi Kahlo kamppaili kipujen ja rajoittuneen liikuntakyvyn kanssa koko aikuisikänsä (Herrera 1990, 11-12). Vuonna 1925 tapahtuneen raitiovaunuonnettomuuden seurauksena Kahlo joutui luopumaan haaveistaan opiskella lääketiedettä. Toipilaana hän ei kuitenkaan jäänyt toimettomaksi, vaan etsi keinoja rahoittaa sairaskulujaan muun muassa myymällä maalaamaansa kuvataidetta. (Herrera 1990, 40-96.)

Etsiessään vahvistusta taiteelliselle uralleen Kahlo aktivoitui poliittisesti ja tutustui tulevaan aviomieheensä taidemaalari Diego Riveraan. Rivera oli Kahloa vanhempi ja epätavalliseen avioliittoon suhtauduttiin ennakkoluuloisesti. Rivera kannusti Kahloa kehittämään kykyjään maalauksen saralla siten, että hänestä lopulta tuli jo elinaikanaan kansainvälisesti tunnettu taidemaalari. Rivera ja Kahlo matkustivat yhdessä ja erikseen, niin Pohjois-Amerikassa kuin Euroopassakin, ja olivat aikansa tunnetuimpia eteläamerikkalaisia taiteilijoita. (Herrera 1990, 101-159.) Kahlon ja Riveran yhteiselo oli tiettävästi vaiherikasta. Pariskunta avioitui molemmin puolisten syrjähyppyjen värittämän liiton aikana kahteen eri otteeseen. Kahlo ja Rivera elivät kuitenkin avioliitossa aina Kahlon menehtymiseen vuoteen 1954 saakka. (Herrera 1990, 346; 488.)

Kahlon elinaikanaan tuottama taide käsitteli pitkälti taiteilijan omakuvaa, naiseutta ja kipua kehollisena sekä henkisenä kokemuksena. Vailla varsinaista taiteilijakoulutusta hän omaksui hyvin omaleimaisen tekniikan maalata. Aikalaisille hänen taiteensa näyttäytyi surrealismina, vaikka taitelija itse tunnisti työnsä realistisiksi. (Herrera 1990, 9-12.) Kahlon taidetta kuvaillaan tyyliiltään primitiiviseksi ja värimaailmaltaan meksikolaiseksi (Herrera 1990, 259-260). Kahlo keskittyi maalauksissaan kohteiden erityispiirteisiin, yksityiskohtiin ja piilottelevien tunteiden paljastamiseen (Herrera 1990, 119).

Omasta mielestäni Kahlon maalaukset ovat vuosikymmenestä riippumatta aina ajankohtaisia, sillä ne käsittelevät peri-inhimillisiä kokemuksia. Kahlon taiteeseen ja elämään viitataan edelleen useissa eri konteksteissa kuten kuvataiteessa, teatterissa, vaatesuunnittelussa ja elokuvassa.



KUVA 1. Kaksi Fridaa, 1939 (Kahlo 2017-10-28)

3.2 Ohjaaja Anne Rautiainen ja näytelmän yleispiirteet

Fridan ohjasi ja käsikirjoitti Anne Rautiainen, joka toimi Kuopion kaupunginteatterissa vieraillevana ohjaajana näytelmän valmistelu- sekä esityskauden ajan. Näytelmään liittyvässä haastattelussa hän kuvailee itseään visuaalis-fyysisen teatterintekijäksi. Rautiainen kertoo liikkeen ja kuvan kautta rakentavansa mieluusti näyttämökuvia, jotka nivoutuvat usein suoraan näyttämölle kirjoitettuun esityskäsikirjoitukseen. Hänelle ominainen tapa ohjata näytelmiä on tiivis tiimityöskentely kunkin teoksen käsittävän suunnittelijaryhmän kanssa. Rautiainen hyödyntää konseptuaalista ajattelutapaa ideoidessaan teoksia, ja tämä oli myös Frida- näytelmässä havaittavissa. (Rautiainen 03.10.2016.)

”Saatan haluta tehdä esityksen, jossa on keskeisessä roolissa videotaide, ja sitten siellä on neljä oopperalaulajaa tai jotain tällaista. Haluan pitää itseni vapaana mistään sellaisesta, että siellä pitää olla sitä tai tätä. Jokainen aihe ja juttu ikään kuin sanelee, tai että yritän saada siitä käsin idean millä välineillä tehdään. ”
(Rautiainen 03.10.2016.)

Katsojan kokemuksena näyttämötekniikka, lavastuksen sekä puvustuksen symboliikka, äänisuunnittelu, Kahlon taide sekä esiintyjyyden eri tyyliset ilmentymät nousivat kaikki esiin näytelmän kokonaisuudesta. (Rantanen 2016.) Taiteilija Kahlon elämäntarinan kronologialle (ks. 3.1.2) alisteinen kerronta mukaili teatterin konventionaalisia perinteitä. Väliajan kanssa esitystapahtuman kesto oli kokonaisuudessaan noin kaksi ja puoli tuntia. Näyttämöllepanon rakenteessa korostuivat, paitsi Kahlon ihmissuhteet ja sisäinen kokemusmaailma, myös historialliset tapahtumat kuten Trotskin maanpako Neuvostoliitosta. (Rantanen 2016.)

Esiintyjän perspektiivistä muodostunutta tietoa näytelmän punaisesta langasta voisi kuvailla rytmipainotteiseksi. Osatekijöiden välille etsittiin jatkuvasti eläviä vuorovaikutussuhteita. Näytelmän kokonaisuus ei muodostunut tyylien harmoniasta, vaan ennemmin tapahtumien välisten rytmitettyjen siirtymien johdosta.

3.3 Frida- näytelmän kommunikaation rakentuminen

Oman käsitykseni mukaan, näytelmä on kokemuksellinen kokonaisuus, joka asetetaan vuorovaikutukseen yleisön kanssa. Jo suunnitteluvaiheessa teoksen oletetaan olevan katsojalle merkityksellinen ja se asetetaan siten, että teosta voidaan vaivatta seurata ja aistia.

Teatterintutkija Willmar Sauter (1995, 78-84) kuvailee käsitystään esiintyjän ja katsojan välisestä kommunikaation kentästä teatterissa moniulotteiseksi. Sauterin käsityksen mukaan kommunikaatio rakentuu kolmen eri tason varaan: sensorisen, symbolisen ja taiteellisen kommunikaation tasoille. Teosanalyysin näkökulmasta esitystapahtuman kaikki osatekijät, kuten esimerkiksi esiintyjät, näyttämötila ja valot omaavat oman kommunikatiivisen merkityssuhteensa. Tässä osiossa käsittelen Frida- näytelmän vuorovaikutuksen tasoja esitystapahtuman, yleisön, skenografian, tekstin ja esiintyjyyden kannalta.

Kommunikaatiota havainnoinnin ja merkityksellisyyden näkökulmasta tarkasteltaessa, voidaan se jakaa kahteen erilaiseen välittymisen tapaan. Ensimmäisen tavan mukaisesti näyttämöllä esitetty asia tai ilmiö havaitaan ja tulkitaan sellaisenaan kuin se on tarkoitettu. Tässä tapauksessa merkitys ja tulkinta kohtaavat toisensa yksiselitteisesti. (Fischer-Lichte 2008, 144.)

Toisen tavan mukaisesti kommunikaation merkitys jää tulkinnanvaraiseksi. Katsoja osallistuu tietoisella ja tiedostamattomalla tulkinnallaan esityksen tekijäksi. Esitetty asia tai ilmiö asettuu katsojalle henkilökohtaisen merkityksen asemaan. Mikä tahansa tapahtuma, asia tai ilmiö voidaan katsojan intuition kautta tulkita symbolina tai viittauksena. Esimerkiksi näytelmän ohjaaja tai esiintyjä ei toiminnallaan pysty täysin hallitsemaan esityksen tulkintaa. Katsoja väistämättä asettuu tulkitsijan rooliin subjektiksi tiedostaessaan mielenyhtymiä, joita esitys saa hänessä aikaan. Tapa, jolla näytelmän tekijät ovat tekovaiheessa suhtautuneet esiintyjän kehollistumiseen (ks. 4.1), vaikuttaa siihen kuinka aktiiviseen subjektin rooliin katsoja näytelmässä nousee. (Fischer-Lichte 2008, 144.)

3.3.1 Läsnaolon moodit esityskompositiossa

Tapahtumakonteksti (ks. 3.1) ja esityskompositio yhdessä muodostavat esitystapahtuman. Esityskompositio on ohjaajan suunnittelema esitettävä kokonaisuus, joka asettuu tilassa suhteeseen yleisönsä kanssa. Kun esityskompositiolla on yleisö, syntyy komposition ja katsojan välille vuorovaikutuksen mahdollisuus. (Arlander 1998, 16.)

Fridan esityskompositio muodostui suunnittelijatyöryhmän yhteistyönä, jonka tulokset ohjaaja tiivistä raameihinsa kohti teoksen ensi-iltaa (Rautiainen 03.10.2016). Kokemukseni mukaan komposition oli tarkkarajaisesti asetuttava uomiinsa, jotta työturvallisuus toteutuisi ja teoksen rytmikka säilyttäisi muotonsa. Kontekstinsa puolesta näytelmä oli riippuvainen näyttämötilasta. Pysyviä rakenteita olivat näyttämö- katsomo- suhde, näyttämö- ja kulissitilat sekä näyttämötekniikka. Näytelmän liikkuvat osat, mukaan lukien myös tanssijoiden ja näyttelijöiden liikkeellinen ilmaisu, suunniteltiin tilallisesti ja ajallisesti pysyviksi ratkaisuksi.

Näyttelemisen olemisen tapoja tutkinut Bert O. States (1983, 23-49) uskoo teoksen yleisösuhteen ja kerronnallisuuden määrittävän näytelmälle asetetun näyttelijän läsnäolon moodin mukaiseksi. States kuvailee näyttelemisen läsnäolon moodeja olevan pääpiirteittäin kolme eri lajia. Moodit jakautuvat näyttelijän eli minän, yleisön eli sinun ja henkilöhahmon eli hänen ilmaisuun. Mielestäni Frida- näytelmässä myös tanssijoiden näyttämöllistä läsnäoloa voidaan kuvata näyttelijän läsnäolon moodien jaottelun kautta. Toki tanssin viitekehykset (ks. 4.6) omaavat yksilöllisiä näkemyksiä tanssijan olemisen tavoista. Kohdennetusti Frida- näytelmään liittyen käsittelen tanssin olemisen tapoja myöhemmin raportissa (ks. 5.3). Käsittelen tanssia kuitenkin myös näytelmän osatekijöiden tasolla ja siksi on luonnollista lähestyä niitä Statesin läsnäolon moodien kautta. Moodien mukaista havainnointia voidaan soveltaa esityskomposition kaikkiin osatekijöihin. Esimerkiksi teoksen musiikki ja lavastus saattavat korostaa taidokkuuttaan, tai pyrkiä parhaansa mukaan maisemoimaan tarinaa.

Läsnäolon moodit esiintyvät yleensä kaikki varioiden yhden näytelmän viitekehyksessä. (States 1983, 33-34.)

Näyttelijän eli minän ilmaisun moodia kutsutaan itseään ilmaisevaksi moodiksi, jolloin katsojan huomio kiinnittyy esiintyjän taiteilijuuteen ja taitavuuteen. Esimerkiksi tanssijoille virtuositeettinen taito osana laji-identiteettiä tuo esiintymiseen mukanaan itseään ilmaisevan moodin. Yhteistoiminnallinen moodi on puolestaan yksinkertaisimmillaan ymmärrettävissä esityksen olemisen tavaksi, jossa esiintyjä on olemassa katsojan kanssa samassa maailmassa. Yleisön puhuttelu ja osallistaminen kuuluvat yhteistoiminnalliseen moodiin, jossa esiintyjä korostaa kommunikaation kentän avoimuutta näyttämön ja katsomon välillä. Moodista kolmas eli esittävä moodi on roolihahmon ilmaisua. Esittävä moodi on läsnäolon näkökulmasta esiintyjää ja katsojaa eniten toisistaan etäännyttävä olemisen tapa. Esittävän moodin mukainen esiintyisyys siirtää huomion draamalliseen ilmaisuun, jolloin katsoja pääsee seuraamaan sivusta objektiivista näytelmää. (States 1983, 23-49.)

Omasta mielestäni voidaan sanoa, että Fridan esityskompositio pyrki kokonaisuudessaan ilmenemään esittävän näyttelijän läsnäolon moodin kautta. Esittävä moodi, tapansa mukaisesti, lisäsi katsomon ja näyttämön välistä henkistä ja fyysistä välimatkaa.

3.3.2 Skenografia ja sen osatekijät

Skenografian termi kuvaa esityskomposition näyttämötilaa ja sen käyttöä. Skenografia on käytetyn visuaalisen kuvan, valon ja tilan yhdistelmä. Esityksessä hyödynnetty näyttämötekniikka lukeutuu myös skenografiaan. (Tieteen termipankki 2016.) Digitaalisuuden myötä skenografia on keskeinen osa esityksen ohjauksellista kokonaisuutta (Heinonen 2010, 46). Frida-näytelmän skenografian kuvaukseen liitän äänimaailman, puvustuksen sekä lavastuksen toteutuksen.

”—mua kiinnosti enemmän niinku semmonen Fridan pään sisään meneminen koko ajan tässä jutussa. Mä halusin et se on vähemmän realistinen ja enemmän abstrakti se taso.” (Rautiainen 03.10.2016.)

Ohjaaja osallisti Frida-näytelmän suunnittelu- ja harjoitusvaiheessa eri alojen ammattilaisia suunnittelutyöhön, jotta kaikki teoksen osatekijät skenografiaa, musiikkia, tekstiä ja koreografiaa myöten kuuluisivat samaan maailmaan. Visuaalisesti Rautiaista kiinnostaa näyttämötilan monipuolinen muovaaminen ennemmin kuin realistisen miljöön jäljittely. (Rautiainen 03.10.2016.) Skenografian luomiseen osallistui ammattilaisjoukko, joista suurin osa on Kuopion kaupunginteatterin vakituista henkilökuntaa:

Äänisuunnittelu- Antti Puumalainen

Lavastus ja puvustus- Marie Antikainen

Valosuunnittelu- Juha Westman

Projisoinnit, videosuunnittelu- Jarmo Jääskeläinen

Mainitsen äänisuunnittelusta scenografian yhteydessä siksi, että teoksen musiikilla ja äänimaailmalla voidaan kuvailla olleen yhtä suurta taiteellista ja symbolistista merkitystä, kuin varsinaisilla scenografian osa-alueilla. Mielestäni teoksen äänimaailma tuki 1900-luvun vaihteen Latinalaisen Amerikan miljöötä, sekä kohtausten teemoja. Antti Puumalaisen säestyksellä näyttämön etureunassa Ritva Grönbergin esittämät laulut ja esityksessä toistuvia teemoja tukeneet symboliset äänet, kuten kuoleman naulojen hakkaaminen, tukivat samanaikaisesti kokonaisuutta, että erottuivat itsenäisesti edukseen. Äänisuunnittelu oli maihemoivaa ja tuki liikkeellisiä kohtauksia kuten tanssia. Näyttelijän työn läsnäolon moodeja soveltaen äänimaailma toteutui sekä itseään ilmaisevassa, että esittävässä moodissa (ks. 3.3.1).

Lavastuksen suunnittelu keskittyi teoksen symboliikan ja tarinankerronnan tukemiseen (Rantanen 2016). Lavastusta voitaisiin mielestäni kuvailla paikoittain jopa minimalistiseksi, vaikkakin realistisia kohtaustapahtumia tukevaksi. Näyttämöllä nähtiin usein vain aikakauden mukainen sänky tai esimerkiksi tuoli ja peili. Modernin Minna- näyttämön teknisiä fasilitetteja hyödynnettiin monipuolisesti, kuten käyttämällä pyörönäyttämöä ja automatisoituja lattialuokkuja. Myös lavastus ja puvustus jäljittelivät realistisia aikakausia ja tilanteita. Värikäs puvustus tuki läpi teoksen komposition runsaita ja yltäkylläisiä näyttämökuvia (Rantanen 2016). Näkemykseni mukaan näyttämötekniikka, lavastus ja puvustus pitäytyivät kommunikatiivisesti esittävässä moodissa tukien näytelmän tarinankerrontaa.



KUVA 2. Fridan keskenmeno. Valokuva Sami Tirkkonen 4/2016

Valosuunnittelua voisi mielestäni kutsua suurieleiseksi samoin kuin teoksessa nähtyjä projisointeja. Symbolisia projisointeja hyödynnettiin kompositiossa paljon. Videografiikat heijastettiin näyttämön takaverholle sekä näyttämöä pitkittäissuunnassa rajanneille tylliverhoille. Tyllit loivat kuvainnollisesti Fridan sisäisen maailman rajat sekä toimivat merkityksellisenä osana näyttämön lavastusta.

Vaikka Fridan skenografia mielestäni tuki vahvasti tarinankerrontaa esittävässä moodissa, nousi se paikoittain myös itseään ilmaisevalle tasolle. Teknisten näyttämöratkaisujen taituruuden ihastelulle oli jätetty teoksessa tilaa. Näkemykseni mukaan ohjaajan tulkinnassaan tavoitteleva Fridan visuaalinen maailma pyrittiin osaltaan tuomaan näkyväksi skenografian ja ääniteknikan keinoin. Fridassa skenografiset valinnat palvelivat mielestäni sekä teoksen taiteellisen, että symbolisen kommunikaation tasoja.

3.3.3 Esiintyjien oleminen suhteessa käsikirjoitukseen

Havaintoni mukaan näytelmässä väriä, ääntä ja liikettä näyttämölle syntyi runsaasti jo skenografian ja äänisuunnittelun johdosta. Esiintyjiä teokseen oli kuitenkin sisällytetty toistakymmentä:

Frida- Virpi Rautsiala

Diego- Ilkka Pentti/ Jarmo Perälä

Frida 2- Sari Harju

Laulaja- Ritva Grönberg

Kitaristi- Antti Puumalainen

Lupe- Annukka Blomberg

Isä- Tapani Korhonen/ Pekka Kekäläinen

Cristina/ Jaquelina Breton- Riina Björkbacka

Trotski/lääkäri- Karri Lämpsä

Äiti/ Natalie Trotski- Katri-Maria Peltola

Alejandro/ Breton- Mikko Paananen

Rockefeller/ Siqueiros- Antti Launonen

Kommunistisen puolueen jäseniä-

Annukka Blomberg, Tapani Korhonen/Pekka Kekäläinen, Mikko Paananen

Tanssijat-

(Tanssinopettajaopiskelijoita Savonia AMK:sta) Riina Aallikko, Terhi Hartikainen, Sanni Kriikku, Saara Kämäri ja Riikka Tolonen

Mielestäni Frida- näytelmän elämäkerrallisen dramatisoinnin vuoksi oli luontevaa, että sen kerronnalliseen ytimeen valittiin ammattinäyttelijä. Myös näytelmän muissa nimellisissä rooleissa esiintyi näyttelijöitä. Teos rakentui näytelmää varten käsikirjoitetun tekstin varaan ja suhteessa perinteisempään puheteatteriin käsikirjoitus sisälsi niukasti replikointia (Rautiainen 03.10.2016).

Näytelmän käsikirjoituksen ja dramatisoinnin tarpeisiin etsittiin näyttelijän työn lisäksi myös liikkeellistä erityisosaamista teatterin ulkopuolelta. Teokseen valittiin viisi tanssinopettajaopiskelijaa paikallisen Savonia- ammattikorkeakoulun kanssa solmitun yhteistyösopimuksen tiimoilta. Tanssijat liitettiin mukaan tukemaan ohjaajan vahvasti visuaalista ja liikkeellistä näkemystä teoksesta. Ohjaaja uskoi, että tanssitaiteilijoille ominainen tapa asettua osaksi esityskokonaisuutta, voisi ohjata teoksen syntyä kohti toivottua suuntaa. (Rautiainen 03.10.2016.)

Tunnettu näyttelemisen työtapa on rakentaa itsensä kautta ehyitä fiktiivisiä roolihahmoja. Roolihahmon kanssa katsoja muodostaa sensorisen kommunikaation tulkinnan tason. Sensorinen vuorovaikutus esitystilanteessa muodostuu kahden inhimillisiä piirteitä omaavan ja ymmärtävän henkilön tai hahmon välille. (Helavuori 2010,102; Sauter 1995, 79-80.)

Mielestäni Fridassa nähtiin useita roolisuorituksia, joiden tavoitteena oli jäljitellä realistista henkilöahmoa kuten esimerkiksi Frida Kahloa tai Diego Riveraa. Selkeimmin sensorinen vuorovaikutus muodostui mielestäni katsojan ja näyttelijän välille, sillä näyttelijän olemisen tapa on roolihenkilön ominaisuuksia ja mielialoja tunnistettavasti esille asettava. Katsojan tehtäväksi jää tuottaa esimerkiksi tunnistamisen, uteliaisuuden ja kiihtymyksen reaktioita vasteena näyttelijän työlle (Sauter 1995, 79-80). Havaintoni mukaan Fridassa näyttelijöiden työskentely oli pääosin alisteista esittävälle moodille, joka tuki draaman illuusion syntyä näyttämöllä. Teoksen monitaiteellisen luonteen vuoksi myös näyttelijöitä nähtiin itseään ilmaisevissa kohtauksissa, joissa esittäjän taito ja taiteilijuus korostuivat draaman ylitse.

”Ei sillä tavoin pelinappulaksi, vaan esimerkiksi osaksi tilaa ja rytmiä. Että se ei oo niinku henkilölähtöistä se tekeminen.”
(Rautiainen 03.10.2016.)

Vastapainona näyttelemisen tekniikalle Fridassa voitaisiin näkemykseni mukaan sanoa esiintyneen uuden esittämisen mukaista näyttelemistä (ks. 4.1). Roolittomaan esiintymiseen sekä tanssin tulkintaan liittyy katsojan valmius reagoida intuitiivisesti näyttämön tapahtumiin. Rooliton esittämisen tapa linkittyy sekä taiteelliseen, että symboliseen kommunikaation tasoon. (Sauter 1995, 82-84.) Fridassa roolitonta esiintymistä mielestäni nähtiin esimerkiksi kohtauksissa, joissa esiintyjät olivat puettuina rooliasuihin, mutta ilmaisun tapa ei perustunut puheeseen. Esiintyjät suorittivat ryhmälähtöisesti liikkeellisiä tehtäviä ilman esittämisen tai imitaation viitekehyksiä.



KUVA 3. Tanssijat ja Frida. Valokuva Sami Tirkkonen 4/2016

"Täällä on näyttelijät tanssineet ja te eri tavalla joutuneet näyttelemään, kuin jos olisitte esimerkiksi musikaalityylisessä työskentelyssä."
(Rautiainen 03.10.2016.)

Tulkintani mukaan Fridassa tanssijat esiintyivät sekä sensorisesti tunnistettavissa rooleissa, että symbolisesti ja intuitiivisesti tulkittavissa kohtauksissa. Tanssijoiden ilmaisussa yhdistyivät näyttelijän työn piirteet, sekä tanssin esityksellisten viitekehysten (ks. 4.6) mukainen tapa hyödyntää tanssia näyttämökonteoksissa. Tanssijan työn rakentumista Frida- näytelmässä käsittelen lisää kappaleissa viisi ja kuusi.

Teknologia on tänä päivänä vahvasti läsnä jokapäiväisessä elämässä, joten on luonnollista, että se jalkautuu myös teatterimaailmaan (Heinonen 2011, 42). Fridassa mielestäni esiin nousee esiintyjyyden ja teknologian pyrkimys kommunikoida keskenään draamateatterin kontekstissa. Teoksessa oli esimerkiksi nähtävissä esiintyjän tuottaman liikkeen ja videografiikan yhteensovittamista. Kehittyvä teknologia avaa ilmiöiden kehollistamisen käsitettä siten, että keho ei ole enää oletusarvoltaan esiintyjän esittämä hahmo (Heinonen 2011, 42-44).

4 TANSSI NÄYTTÄMÖKONTEKSTISSA

Oletetaan, että ihminen oppi ensimmäiseksi jäljittelemään ympäristöään liikkeen, kuvan ja äänenkäytön keinoin. Jäljittelyä hyödynnettiin esimerkiksi rituaaleihin liittyvissä esityksissä. Ymmärrettiin myös, että tyhjästä oli mahdollista luoda uusia mielikuvituksellisia todellisuuksia jäljittelyn taitoa hyödyntäen. Syntyi taikuuden käsite, jonka vanavedessä kehittyi myös taide. (Niemi 1995, 12.)

Tanssi erottui omaksi taiteen lajikseen, kun sen esityskonventiot ja ammattimaisuus muotoituivat. Tanssitaide asetti esiintyjille uusia haasteita kuten tanssitekniset vaatimukset ja kehollisen ilmaisun tutkimisen. Tanssia loivat koreografit, joiden työtä tanssijat tulkitsivat yleisölle. Aikojen saatossa taidetanssin esityskäytännöt ja viitekehykset ovat muovautuneet vallitsevien taidekäsitusten ja trendien mukaisesti. (Sarje 1995, 39.)

Tämä osio tutkii taidetanssin ominaispiirteitä ja merkityksellisyyttä näyttämökontekstissa. Pyrin tarkastelemaan näyttelemisen ja tanssijan työn olemisen tapoja, jotta käsitykseni tanssi-ilmaisun työvälineistä selkeytyisi. Perehdyn myös tanssin vastaanottoon, kuten kinesteettiseen muistamiseen. Työn seuraavassa osiossa (ks. 5) käsittelen tanssin näyttämökontekstin sisältöjä Frida- näytelmän näkökulmasta.

4.1 Esittämisestä olemiseen

Esitykseen sisällytetty esiintyjä on aina materiaalisen kehon kannattelija ja havainnon tekijä. Konseptista riippumatta esiintyjä jatkuvasti luo esitystä tekemällä havaintoja kehollisuutensa kautta. Esiintyjä toimii havaitsemisen välikappaleena katsojalle, joka tulkitsee havaintoja henkilökohtaisella tasolla. Esiintyjää voidaan kutsua tutkijaksi, jonka kautta välittyy sekä tekijän, että katsojan kokemus esityksestä. (Helavuori 2010, 105.)

Mielestäni esiintyjän tekijyyteen havaintojen tuottajana liittyy olennaisesti myös kysymys subjekti-objekti-tulkinnasta. Perinteisesti teatteriesityksen kontekstissa katsoja vastaanottaa objektina eli havainnoinnin kohteena olevan esiintyjän yksiselitteistä roolityötä. Tässä tapauksessa esiintyjä puolestaan olettaa objekti- katsojien vastaanottavan roolihahmon ennalta määritettyä olemisen tapaa. Kun subjekti-objekti- tulkintaa tarkastellaan kommunikation havainnoinnin ja tiedon muodostamisen näkökulmasta (ks. 3.3), nousee katsoja subjektin eli tekijän rooliin esiintyjän rinnalle. Esiintyjä toimii tekijänä näyttämöllä kehollisen

läsnäolonsa ja esityksen ennalta määritetyn konseptin kautta. Katsoja subjektina puolestaan ottaa vastaan havaintoja sellaisena kuin ne ovat tai aktiivisesti itse tulkitsee havaintojaan esimerkiksi symbolisina merkityksinä. (Fischer-Lichte 2008, 32.)

Teatterintutkija Erika Fischer- Lichte (2008, 147; 181) on tutkinut työssään performatiivisuuden estetiikan ilmenemistä nykyteatterissa. Performatiivisuus sanalla hän viittaa käsitykseen esityksestä maailmaa kuvastavana tapahtumana, ei esimerkiksi taideteoksena. Performanssin kaltaista estetiikkaa on hyödynnetty 1960- luvun aatteellisen murroksen jälkeisenä aikana lähes kaikkien esittävän taiteenlajien tarkoituksiin. Teatterissa suuntauksella on muun muassa ollut vaikutus käsitykseen esiintyjän olemisen tavoista. Paradigmaattisesta muutoksesta huolimatta, perustuu näyttelemisen perinteisten teknisten taitojen varaan kuten rytmitajuun, asioiden ja tunteiden annosteluun sekä puheen käyttöön (Helavuori 2010, 102-108).

Fischer- Lichten (2008, 147-148) mukaan roolihahmoa ei ole mahdollista toteuttaa siten, että näyttelijän henkilökohtainen kokemusmaailma ja havainto jäisivät katsojalta pimentoon. Roolin rakentuminen nähdään prosessina, jossa esiintyjä henkilökohtaisista lähtökohdistaan kehollistaa näytelmän rooleja tai esityksen mukaista olemisen tapaa. Mieli löytää näyttämöllisen olemisensa esiintyjän oman kehon kautta.

Varhaisen performanssiteoreetikon teatterintutkija Michael Kirbyn kehittämä, ja hänen mukaansa nimetty, Kirbyn skaala kuvaa yksinkertaisimmillaan esittämisen kerroksellista luonnetta. Skaala tasapainottelee ei-näyttelemisen ja näyttelemisen välimaastossa, kuvaten välimuotojen ilmenemistä näyttämökontekstissa. (Helavuori 2010, 110.)

Kirbyn (2002, 40-46) kuvaamaa ei-näyttelemistä, kuten esimerkiksi saatua näyttelemistä, kuvaa esiintyjän asettaminen näyttämölle ilman ennakoitua tarkoitusta esiintyä. Kirby kirjoituksessaan kuvailee esimerkiksi tilannetta, jossa henkilö asetetaan näyttämölle pelaamaan jalkapalloa ilman, että hänelle annettu tehtävä on esittää jalkapallon pelaamista. Katsoja näkee lavastukseen jalkapalloa pelaamaan asetetun esiintyjän, jonka intentio ei ole esittää pelaamista, vaan yksinkertaisesti pelata. Tässä tapauksessa näyttelemistä ei tapahdu, sillä katsoja tulkitsee näyttämön lavastuksessa tapahtuvaa autenttista toimintaa, eikä esiintyjän näyttelemistä. Skaalan mukaan yksinkertaisinkin näyttelemisen alkaa siitä, kun esiintyjä toiminnallaan, asenteellaan tai puheellaan teeskentelee ja simuloi esimerkiksi fyysistä tekoa. Näyttelemisen vaatii sisäisen asenteen ja motivaation tulla joksikin muuksi kuin *itse* on sillä hetkellä. Näyttämöllä jalkapalloa pelaava esiintyjä näyttelee jo siinä vaiheessa, kun pelaamista esitetään esimerkiksi ilman konkreettista pelipalloa. Imitoivat liikkeet paljastavat sisäisen motivaation näytellä pelaamista. Ammattinäyttelemisen ilmenee skaalan toisessa

ääripäässä. Niin kutsutussa monikerroksisessa näyttelemisessä henkilölistämisen ja teeskentelyn hallittavat kerrokset, kuten tilanne ja tunteet, lisääntyvät tehden näyttelemisestä koordinatiivisesti haastavaa. Sanotaan, että kaikki osaavat näytellä, mutta kaikki eivät osaa näytellä monikerroksisesti. Näyttelemisen tekniikka ja ammattimaisuus kietoutuvat kerroksellisuuden ympärille.

Esittävän taiteen uuden paradigman mukaista filosofisen ajattelun murrosta tanssissa käsittelevät muun muassa Kirsi Monni ja Jaana Parviainen tohtorintutkinnoissaan (2004;1998). He kyseenalaistavat ammattitanssijan suhdetta taiteilijuuteen, lajitekniikkaan ja vastuuseen kehon poliittisuudesta. Monni muotoilee tutkimuksessaan tanssin uuden paradigman luonnetta, joka painottaa fenomenologista lähestymistapaa tanssijan tekniikkaan. Uuden tanssin mukainen paradigma perustuu eksistenssin fenomenologiseen filosofiaan. Filosofinen näkökulma on kehittynyt vastineeksi taidetanssin historian esteettis- orientoituneelle jatkumolle (ks. 4.6). Sekä Monni, että Parviainen (2004;1998) lähestyvät taidetta ja olemista käsitteinä muun muassa filosofi Martin Heideggerin pohdintojen valossa. Heideggerin filosofia käsittää ihmisen kehollisesti maailmassa toimivina yksilöinä, jonka olemisen tavan tutkimuksessa oleellista on ymmärtää, että *miten* ihminen *on* (Monni 2004, 190).

Historiallisesti taidetanssin kehityksessä baletti ja moderni tanssi ovat painottuneet lajityypilliseen kehonhallintaan sekä harjoittelu- ja esittämiskulttuuriin. Uuden paradigman mukainen suuntaus puolestaan tähtää virtuositeettiin kehon ja mielen potentiaalin hyödyntämisessä olemisen tutkimiseen (ks. 4.6). Uuden paradigman mukaisesti tanssissa kehoon suhtaudutaan havaitsevana subjektina. Ihminen on toimiva keho-subjekti, jonka keho on yhtä tietoisuuden kanssa. (Monni 2004, 191.)

Käsitykseni mukaan tanssin postmoderni (ks. 4.6.4) suuntaus ja teatterin performatiivisuuden estetiikan integraatio ovat kehittyneet samasta tarpeesta vastata muuttuneeseen filosofiseen ajatteluun kehon subjektiivisuudesta.

4.2 Tanssijan kokemuksellisuus

Tanssi on ennen kaikkea ihmisen psyykkisen ja fyysisen suhteen kehollista tutkimusta. Lajiteknisestä viitekehyksestä huolimatta tanssija tutkii kehollista kokemustaan suhteessa itselleen todelliseen maailmaan. Tanssija tulkitsee henkilökohtaisen kekokokemuksensa kautta niitä psyykkis-henkisiä kokemuksia, joita tanssilla halutaan ilmaista. Ilmaisun käsitteen käytössä tanssia voitaisiin kuvailla liikkeiden kieleksi tai hengen lihallisuudeksi. (Klemola 1991, 86-92.)

Tanssi kommunikoi kekokokemusten ja liikemuistojen välityksellä esiintyjän ja katsojan välillä. Elämänaikaisten kokemusten ja egon kehityksen myötä ihmiselle kerrostuu kehollinen tieto- ja kokemushorisontti. Kehollisen tiedon tutkiminen ja muistaminen paljastuvat mielen palauttamisen kautta, jonka avaimena ja lähtökohtana toimii liike. Kehollinen tieto ei ole kognitiivisesti läpinäkyvää ja sitä onkin vaikea muotoilla sanoiksi. (Klemola 1991, 123-131.)

Tanssiin paneutuvan henkilön täytyy kokea liike ja liikeaistimukset vahvasti, jotta hän kiinnostuu itsensä ilmaisemisesta liikkeellisesti. On mahdollista, että liikkeellä luonnollisesti itseään ilmaisevan yksilön ulkoisten aistien ja kehon sisäisten eli proprioseptisten aistien välinen vuorovaikutus on tavanomaista herkempää. Tämä ilmenee esimerkiksi kuuloaistin välityksellä vastaanotetun musiikin ja proprioseptisten kehoreaktioiden synnyssä. (Monni 2004, 229.)

4.3 Tanssin intentio

Oli sitten kyse koreografin työstä tai tanssijan improvisaatiosta, voidaan liikkeen synnylle osoittaa intentio. Filosofi Timo Klemola jakaa ajattelussaan intention kahteen perushaaraan. Tanssijan perusintentionaalisuus on tanssijan ja maailman välinen suhde, joka tiivistyy myös kehon ja maailman väliseksi suhteeksi. Toinen perusintentionaalinen suuntaus on tanssijan suhde kehollisena subjektina ideaan, joka on asetettu tanssille tai liikkeelle tietoisuuden kautta. (Klemola 1991, 79.)

Tanssin, kuin monen muunkin taiteenlajin ensisijaisia intention kohteita ovat esitettävät tunteet. Ihminen kokee itselleen tapahtuvia asioita, ympäröivää maailmaa ja ihmissuhteita niiden herättämien tunteiden kautta. Tanssitaiteessa tunneperäistä intentiota käsitellään

joko kokemuksellisuuden kautta tai ulkoisen tunnistettavan tunnekokemuksen synnyttämänä liikkeenä. (Preston- Dunlop 2014, 49.) Liikeilmaisulle voidaan osoittaa useita eri intention lähteitä, mutta käsittelen tässä yhteydessä tunneilmaisua.

Kokemuksellisuuden viitekehyksessä tanssija etsii tunteita nousevaksi liikkujan kehosta. Tunteet nousevat kehotietoisuuden hermistymisen lävitse kinesteettisinä elämyksinä. Ihmilliset tunteet eivät ole tarkkarajaisia mielentiloja, joiden myötä olisimme toisinaan surullisia ja toisinaan iloisia. Tunteet ovat toistensa värittämiä, ikään kuin liukuvärjäytyviä mielen- ja kehontiloja, jotka sekoittuvat toisiinsa. Tanssijalle ja koreografille kehittyy henkilökohtainen esteettinen asenne, joka ohjaa tunteiden käsittelyä kohti taiteellista tulkintaa. (Preston- Dunlop 2014, 49-52.)

Toisessa lähestymistavassa tunteisiin suhtaudutaan draamallisina tiloina, jotka ovat liikemateriaalille tai teokselle valmiiksi asetettuja tunneilmaisun tavoitteita, kuten ilo, suru tai intohimo. Draamallinen tunteiden ilmaisu linkittyy usein myös näyttelemiseen. Liikemateriaalia muotoiltaessa muoto- ja asento- orientoituneen tanssin, sekä tilan ja ajan käytön keinoin, pyritään ilmentämään tunnetilojen kehollistumista. (Preston- Dunlop 2014, 52.)

Oli intention perusta mikä tahansa, mielestäni esiintyjän tulee olla intentio-orientoitunut, jotta liikeilmaisus näyttäytyy mielenkiintoisena katsojalle. Ilman sitoutumista ideaan, kommunikaatio tanssijan ja katsojan välille ei pääse syntymään (Preston- Dunlop 2014, 52).

4.4 Katseen vaikutus tanssijan kokemukseen

Riippumatta tavasta käsittää tanssitekniikkaa, erottaa tanssi ihmiskehon sille ominaisista ilmaisutavoista. Esimerkiksi puheen ja tunnistettavien ilmeiden puute materialisoi ihmiskehoa näyttämöllä. Katsojan silmissä kehon ominaisuudet kuten ikä, sukupuoli, etnisyys ja tanssitekniikka konkretisoituvat ja tanssijan keho omaksuu korostuneen roolin havaintojen tuottamisessa (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002, 45).

Teoksen luomisprosessin aikana ja ennen sen näyttämölle viemistä on tärkeää pohtia katseen kolmiulotteisuuden näkökulmasta katsetta, joka kohdistuu teokseen ja esiintyjiin. Tähän liittyy katseen alaisena olemisen kokemus ja yleisöstä esiintyjän kohtaava katse. Katseessa oleminen lukeutuu esiintyjän osalta teoksen olemisen tapaa tutkivaksi ulottuvuudeksi, jossa esiintyjä tiedostaa katsovansa itse, tulevansa muiden katsomaksi ja pystyy tunnistamaan itsensä muiden katsomana. (Klemola 1991, 81-84.)

4.5 Katsojan kokemus

Suorien viittaussuhteiden lisäksi katsoja tulkitsee tanssia ja liikeilmaisua henkilökohtaisen kinesteettisen empatiakykynsä pohjalta. Ilman, että havaintokokemukset käsitteellistetään kieleen, pystyy ihminen ymmärtämään esimerkiksi keveän ja raskaan liikkeen merkityksiä kehohistoriallisen kokemusmaailmansa kautta. Yksilö omaa henkilökohtaisen, mutta perusteiltaan universaalin, kehollisen autenttisen muodon tajunnan. Kehollinen autenttinen ymmärrys näyttäytyy ei-kielellisenä, vaikka kokemusmaailman syntyyn on vaikuttanut myös sanallistaminen ja muut aistikokemukset. (Monni 2004, 230-231.) Kehollinen autenttinen ymmärrys ei ilmene ulkoisen muotoilun ja manipulaation välityksellä. Autenttinen ymmärrys kumpuaa itse lähteestä, josta muoto voi saada merkityksen. (Parviainen 1998, 154.)

Koreografi tai tanssija valinnoissaan luottaa siihen, että ihmiset jakavat yhteisen kokemuksellisen maailman, jossa liike, keho ja muoto yhdessä luovat merkityksiä. Esimerkiksi koreografiaa luodessaan taiteilija olettaa autenttisuuden tajunnan olevan ikään kuin tuttua, sisään rakentunutta käsitteistöä katsojalle. Taide ja luovuus ilmenevät taiteilijan kyvyssä leikitellä autenttisuuden käsitteistöllä luoden uusia asiayhteyksiä ja kokemusmaailmaa. (Monni 2004, 230.)

Oivaltava keholliseen kokemusmaailmaan viittaava tanssitaide on mielestäni samaan aikaan tunnistettavaa, mutta myös uusia yhdistelmiä tutkivaa ja ennen kaikkea kokemuksellista tanssijoille. Tanssijoiden kinesteettinen kokemus tunnistaa itsensä katsojan kinesteettisen empatiakyvyn kautta, ja siten avaa teoksen maailmaa myös katsojan kehossa (Monni 2004, 274). Kinesteettinen empatiakyky perustuu Parviaisen (2002, 339-340) mukaan yksilöllisesti rakentuvaan kehon topografiaan. Topografialla kuvataan tässä yhteydessä kehon tietoa eräänlaisena maastona, jota muun muassa taidot, tekniikat ja tavat liikkua muokkaavat elämän aikana. Katsojan kokemus todistamastaan tanssista liittyy henkilön kehontietoisuuden tasoihin. Mitä monipuolisemmin yksilön kehon topografia on eriytynyt, sitä laajemmat mahdollisuudet avautuvat myös kinesteettisen informaation vastaanotolle.

Tohtorintutkinnossaan Kirsi Monni (2004, 248-249) nostaa esiin Daniel Sternin kuvaaman amodaalisen kokemusmaailman, joka liittyy varhaislapsuudessa kehittyvään *minuuden* syntyyn ulkoisen maailman kokemusten kautta. Lapsen kehityspsykologiaan pohjaten Stern väittää, että vauva ei elämänsä alussa erottele itseään ja maailmaa toisistaan, vaan tulkitsee aistihavaintoja toisiinsa linkittyvinä kokonaisuuksina. Yksittäisten äänten ja kehotunteusten sijaan vauva hahmottaa esimerkiksi muotoja ja rytmejä. Amodaalinen kokemusmaailma linkittyy psykologiantutkimuksessa esiintyvien varhaisten perusaffektien sekä viitaaliaffektien syntyyn. Perusaffektit ovat minäntunteita kuten vallitseva vihan, surun ja ilon

tunne. Vitaaliaffektit puolestaan liittyvät kinesteettisiin aisti- ja tapahtumaketjuihin, joita voidaan kuvata esimerkiksi määreillä voimistuva, äkillinen, häipyvä ja sitkeä. Vitaaliaffektit ovat erityisesti musiikillisesti harrastuneille henkilöille tuttuja ilmaisussa hyödynnettyjä käsitteitä ja soittamisen kautta myös kehollisia kokemuksia. On mahdollista, että kykymme samaistua myös tanssiin, tai kokea näyttämöteos merkityksellisenä, liittyy varhaislapsuuden aikaisiin aistikokemuksiin.

4.6 Tanssin esitykselliset viitekehykset

Tanssintutkija Aino Sarje (1995, 34–52) on tutkinut taidetanssin muotoja ja luokittelee niitä esityksellisiin viitekehyskehyksiin. Viitekehysjaottelu tuo havainnollista esiin baletin, modernin tanssin ja postmodernin tanssin aikakausien esityksellisyyteen liittyviä erityispiirteitä. Jaottelu ei etene kronologisesti aikakausia myötäillen, vaan nostaa vapaasti samaan esittämisen tavan yhteyteen esimerkiksi baletin ja modernin tanssi suuntauksia. Erilaisten koreografisten esittämisen tapojen kuvailussa hyödynnän tanssintutkija Susan Leigh Fosterin (1986, 65-76) esittämää teoriaa tanssin esityksellisistä viittaussuhteista.

Tanssintutkimuksessa esittämisen tapoja voidaan luokitella imitaation, toistamisen, muistuttamisen ja reflektion termein (Foster 1986, 65-76). Fosterin nelijakoinen luokitelma olettaa, että taide väistämättä käsittelee ja tuo näkyväksi maailmaa, jossa elämme. Esimerkiksi se, kuinka tanssiteoksen koreografi on päättänyt työssään tulkita ympäröivän maailman kulttuurista ja sosiaalista ympäristöä kiinnosti Fosteria. Hän pyrki nelijakoisen esittämisen tapojen termistön kautta kuvailemaan tapoja, joilla koreografia voi työssään viitata ympäröivään maailmaan. (Foster 1986, 245.)

Tavoitteenani tässä opinnäytetyössä oli jäljittää taidetanssin historiasta ja esittämisen tavoista käytäntöön linkittyvää termistöä, joka kuvaisi Frida- näytelmän tanssijalle asettamaa esiintyjyyden ilmentymistä. Tartuin tässä yhteydessä Sarjen viitekehysjaotteluun, sillä se auttoi minua hahmottamaan tanssin esityksellisyyttä ideologiaerojen ylitse ja niiden lomassa. Sarjen viitekehysjaottelu, kuin myös oma soveltava tulkintani siitä, ei ole aukoton vaan ennemminkin suuntaa- antava asetelma. Kuljetan viitekehysten kuvailun lomassa myös taidetanssin historiaa ja aikakausien mukaista ideologiaa, jotta lukija saisi kokonaiskuvan kontekstista. Myöhemmin hyödynnän viitekehyskehyksiä Frida- näytelmän tulkinnassa tarpeenmukaisesti (ks. 5.3). Tässä osiossa olen kuitenkin läpinäkyvyyden nimissä avannut laajemmin taidetanssin kontekstia, josta tulkintani Frida- näytelmään liittyen ponnistaa.

4.6.1 Esittämisen viitekehys

Mytologisia aiheita käsitelleet yhden esiintyjän pantomiimi esitykset kehittyivät ja nousivat suosioon Rooman valtakunnan aikakaudella. Sitä ennen tanssin ja teatterin terminologia oli saanut alkunsa antiikin Kreikassa, josta myös pantomiimin tiedetään olevan lähtöisin. Pantomiimissa naamioitu esiintyjä pantomimus näytteli eleiden ja liikekielen keinoin kaikkia rooleja samalla kun taustakuoro lauloi näytelmän tarinaa. (Pihlajakari 15.03.2013; Tieteen termipankki 2017.) Renessanssia edeltävinä ajanjaksoina baletti vähitellen erkaantui pantomiimista omaksi taiteenlajikseen ja sille kehittyi myös alalajeja kuten oopperabaletti. Romantiikan aikakaudella 1800-luvun puolivälin jälkeen syntyi klassisen baletin tyyliuuntaus, joka korosti naistanssijoiden roolia ja suurieleistä mimiikkaa. (Pihlajakari 15.03.2013.)

Pantomiimin ja romanttisen baletin aikakauden perintö näkyy klassisessa baletissa. Klassisen baletin ilmaisun tavat viitata itseensä taiteena ja ympäröivään maailmaan ovat ominaisia Sarjeen kuvaamalle esittämisen viitekehykselle. Balettiteokset saavat ideoita tanssiliikkeisiin suoraan teoksen juonesta ja tanssijat eläytyvät teokseen roolihahmoina. Juonibaletteissa liikekieli on kuvailevaa ja kasvojen ilmeitä hyödynnetään ilmaisussa. Teokset edellyttävät tanssijoiltaan vahvaa tanssiteknistä osaamista, mutta myös persoonallista ja karismaattista otetta näyttelemiseen. Roolityöskentelyn ansiosta esittämisen viitekehys on otollinen tähtitanssijoiden synnylle, sillä suuri yleisö omaa kokemushistorian teosten tulkinnalle. (Sarje 1995, 42-44.)

Klassisen juonibaletin tapoihin esittää todellisuuden ilmentymistä luokitellaan imitaatio ja reflektointi. Liikkeellisen imitaation funktio on edistää tarinaa. Reflektiivinen liike puolestaan tuo esiin tanssijoiden lajitekniistä kyvykkyyttä, ja ikään kuin heijastelee kohtauksen tai tarinan teemaa ilman juonta edistävää tarkoitusta. (Foster 1986, 68.)

Mielestäni myös jazztanssia, nykytanssia ja showtanssia voidaan, samoin kuin balettia, hyödyntää esittämisen viitekehyksessä. Esimerkiksi musikaaleissa esittämisen tapa on samankaltainen kuin klassisessa baletissa. Vain hyödynnetyt työkalut kuten tanssi- ja musiikkityylit sekä näyttelemisen ja tanssin välinen painotussuhde eroavat toisistaan.

4.6.2 Puhtaan tanssiestetiikan viitekehys

Viitekehysjaottelussaan Sarje (1995, 44) nimittää yhtä suuntauksista puhtaaksi tanssiksi. Mielestäni tässä yhteydessä on sopivaa tarkentaa määrittelyssä hyödynnetyn sanan ”puhdas” merkitystä. Puhtauden ilmenemistä voisi mielestäni määritellä lainaten Monnin (2004, 154-155) määritelmää baletista teknis-esteettisenä tyylinä. Teknis- esteettisessä tyyllissä tanssija suhtautuu esiintymiseen ennalta määritetyn kehonkäytön ja liikkumistavan myötä. Koreografiaan sisältyy kinesteettinen illuusio ja se tähtää jatkuvuuteen sekä eheyteen tyyllissään. Alla viitataan käsiteltävään viitekehykseen sekä puhtaan tanssin viitekehyksen, että puhtaan tanssiestetiikan viitekehyksen termeillä.

Puhtaan tanssin viitekehys hylkää tarinankerronnan intention ja kohdistaa huomionsa teoksen synnyttämään esteettiseen kokemukseen. Tanssin kauneuden tunnistetaan syntyvän kehon puhtaiden linjojen ja asentojen hyödyntämisestä koreografisesti. Teokset käsittelevät tilallisten suhteiden harmoniaa tanssijoiden ja esitystilan välillä. Tanssijat eivät esiinny roolihahmoissa, vaan osana teoksen kokonaisuutta. Teokset painottavat edellytetyn tanssitekniikan pettämätöntä hallintaa, jotta tavoitellut formalistisuus ja kirkkaus tulisivat ilmi. (Sarje 1995, 44-46.)

Puhtaan tanssiestetiikan juuret juontavat 1900-luvun vaihteeseen, kun baletin uusi suuntaus hylkäsi draaman ja teosten uudet aiheet löytyivät esimerkiksi musiikin ja kuvataiteen parista. Samoihin aikoihin myös moderni tanssi erottautui omaksi taidetanssin tyyllisyydentaukukseen baletista. (Pihlajakari 15.03.2013.) Sarjen (1995, 44-46) puhtaaksi tanssiksi nimeämä tanssiestetiikan viitekehys on hyvin yleinen lähestymistapa tulkita klassisen baletin klassikkoja modernisti. Modernin tanssin kehityksessä puhtaan viitekehyksen näkökulmasta korostui liikkeen merkitys koreografiassa. Yksi merkittävimmistä modernin tanssin myöhäisvaiheen tanssitaiteilijoista lienee Merce Cunningham, joka tanssi-ilmaisussaan hylkäsi tunneilmaisun merkityksen ja korosti kehollisia liikevaliteetteja.

Näyttämöllisenä kokemuksena puhdas tanssi suhtautuu katsojaan etäisesti korostaen liikemateriaalin yksiselitteistä merkityksellisyyttä. (Sarje 1995, 44-46.) Liikkeellinen esittämisen tapa perustuu toistamiseen ja liikelaatujen välisten suhteiden tutkimiseen (Foster 1986, 66).

4.6.3 Ilmaisun viitekehys ja symbolinen viitekehys

Modernin tanssin aikakauden alussa 1900-luvun vaihteessa baletista erkaantunut tanssi-suuntaus nosti keskiöön ihmisen kehon ilmaisuvoiman. Muutos mahdollistui teollistuneen läntisen maailman vallitsevassa ilmapiirissä. Erityisesti naisen asema oli kulttuurisesti ja sosiaalisesti murroksessa. (Parviainen 1998, 82.) Muutos kohti modernia tanssia oli ennen kaikkea asenteellinen, ei niinkään estetiikkaa hylkäävä. Tanssintekijät löysivät kyseenalaistavalla ja etsivällä asenteella henkilökohtaisia tapoja tehdä tanssista merkityksellistä. (Monni 2004, 175.) Modernin tanssin historia on edennyt ekspressionististen tanssisuuntausten kautta kohti nykypäivän tanssiteatteria. Myös aasialaiset vaikutteet värittivät länsimaista taidetanssikulttuuria, jonka seurauksena koreografian muoto sekä suhde tanssijan kehoon ja tanssitekniikkaan olivat murroksessa. Osittain itämaisten vaikutteiden johdosta modernia tanssia seurasi postmoderni aikakausi. (Pihlajakari 15.03.2013.)

Minusta modernin tanssin suuntauksia on vaikea jaotella niiden määrällisen runsauden vuoksi yhtenäisiin esityksellisiin piirteitä kuvaaviin lokeroihin. Tässä yhteydessä tartun Sarjen (1995, 46-50) kuvailemiin ilmaisun viitekehysten ja symbolisen viitekehysten ominaispiirteisiin, sillä ne avaavat minulle modernin tanssin näyttämöllisiä ominaisuuksia monipuolisesti.

Sarjen mukaan (1995,46-49) ilmaisun viitekehyksessä liike ja tunne ovat yhtä siten, että ihmiskehon uskotaan puhuttelevan ilman tunnistettavia eleitä ja ilmeitä. Koreografi luo liikemateriaalin, johon tanssija tutustuu henkilökohtaisen kokemusmaailmansa kautta. Ilman näyttelemistä tanssija ilmaisee tunnevoimaan liittyvän kaikkien ihmisten universaalin kokemuksen. Viitekehysten mukaisissa koreografioissa puvustus ja tilankäyttö saattavat olla hyvinkin viitteellisiä, jopa siten, että koreografia liittyy esimerkiksi näytelmän tekstiin. Sen sijaan, että tanssija esiintyisi roolissa, on hänen tehtävänsä keskittyä olemaan koreografioitua liikettä. Ilmaisulliset koreografiat pyrkivät kohti muotoa, jonka kautta katsoja voi ymmärtää miltä esimerkiksi jotkin tunteet ja muistot tuntuvat. Yksi tunnetuimmista ilmaisullisen tanssin viitekehystä edustavista taiteilijoista oli yhdysvaltalainen Martha Graham. (Sarje 1995, 46-49.)

Fosterin määritelmistä (1986, 69-70) esittämisen tavaksi todentaa maailmaa ilmaisun viitekehyksessä usein valikoituu samankaltaistaminen ja muistuttaminen. Muistuttaminen valitsee kohteekseen jonkin tapahtuman, muiston tai liikkeen ja pyrkii yksiselitteisesti toteuttamaan sitä. Tulkinta ja merkitys nousevat syntyneestä liikkeestä.

Symbolisuuden viitekehykseen liittyy ainakin suomalaisen taidetanssin piirissä tanssiteatteri ja jossakin määrin jo tanssin uuden paradigman käsite (ks. 4.6.4). Symbolisen viitekehyksen aiheet harvoin ovat tarinan kerronnallisesti kronologisia musiikin, tanssin ja skenografian synteesejä, vaan enemmän eri mediumien keskinäistä vuoropuhelua. Tyypilliset teokset ovat usein monitaiteellisia kokonaisuuksia, jotka etsivät assosiaatioyhteyksiä ja kontrasteja taiteiden välisyydestä. Maailman laajuisesti tunnettu symbolistisen viitekehyksen tanssitaiteilija oli Pina Bausch. (Sarje 1995, 49-50.)

4.6.4 Tanssin uusi paradigma

Postmodernin tanssin aikakauteen voidaan luetella kuuluvan esimerkiksi nykytanssi ja tanssin uuden paradigman mukainen tanssisuuntaus. Nykytanssi käsitteenä luokitellaan usein osaksi postmodernia aikakautta, mutta käytännössä nykytanssi muotoutuu modernin ja postmodernin tanssin piirteiden tapauskohtaisesta yhteistulemasta. 1970-luvulla tapahtuneessa taidetanssin murroksessa, muun muassa kontakti-improvisaation synnyn myötä, artikuloitui uusi tapa käsittää tanssijuutta. Idän vaikutteiden ja erityisesti fenomenologisen eksistenssin filosofian myötä tanssitaide löysi uuden tavan tutkia ja sanallistaa olemista. Aikalaiset osasivat asettaa tanssin lähtökohdat osaksi suurempaa kulttuurisen ajattelutavan muutosta. Uusi tapa hylkäsi esteettisen muotoilun tanssin perustana ja keskittyi eletyn kehon kokemuksen tutkimiseen. (Monni 2004, 167;190;197.)

Enää ei oletettu esimerkiksi, että tanssija liikkeellisesti voisi ilmaista kaikkien ihmisten universaalin tunnekokemuksen (ks. 4.6.3). Kokemus eletystä kehosta muotoutuu yksilön sisäisten ja ulkoisten havaintojen yhteentulemana. Yksilöiden eletyn kehon kokemukset ovat aina ainutlaatuisia, vaikka ne näennäisesti käsitteisivät samaa asiaa. (Parviainen 1998, 33-34.)

Uudessa paradigmassa tanssia ja tanssijaa ei voida määritellä erillisiksi asioiksi, sillä molemmat ovat riippuvaisia eletyn kehon kokemuksesta. Tanssi käsitetään kehollisuuden ja olemisen tutkimisena, joka tapahtuu esitystilanteessa. Syntyvä liike on eletyn kehon kokemusten reflektiivistä tutkimusta. Teosten koreografiointiin liittyy piirteitä, joita ei muiden tanssin viitekehysten lomassa juurikaan ole perinteisesti käytetty. Näitä ovat esimerkiksi improvisaation, dialogin ja luovan tanssijan hyödyntäminen. (Sarje 1995, 49.) Uuden paradigman myötä tanssija siirtyi materiaalsen näyttämöobjektin roolista kohti subjektiivista toimijuutta (Monni 2004, 190).

5 KOREOGRAFIA FRIDASSA

Tätä opinnäytetyötä varten haastattelin koreografi-tanssija Liisa Ruuskasta, joka toimi koreografina Frida- näytelmän suunnittelijatyöryhmässä. Ruuskanen on kuopiolaisen Tanssiteatteri Minimien perustajajäseniä ja tällä hetkellä kyseisen teatterin taiteellinen johtaja (Ruuskanen 31.10.2016). Peilaan Ruuskasen kokemuksia koreografin työstä näytelmässä koreografin työn sekä tanssijan työn teoriaan.

Nostan myös esimerkkeinä esiin näytelmän koreografioituista kohtauksista kaksi tanssikohdasta. Kohtauskuvausten kautta hyödynnän käsittelemääni esiintyjän teoriaa. Esimerkki-kohtaukset edustavat tanssin esityksellisten viitekehysten (ks. 4.6) valossa eri tyyliä. Viitekehysten hyödyntäminen palvelee tarpeen mukaan myös näytelmän kommunikaation tasoja. Kun tanssi sisällytetään näytelmään, on selvää, että teoksen tyyli määrittää tanssin viitekehystä. Esittävää ja ilmaisullista tanssia hyödynnetään näytelmäteoksissa paljon.

Koreografi Liisa Ruuskanen (31.10.2016) kertoo, että hänen kohdalleen sattuneet teatterikoreografintyöt ovat sisällöllisesti määrittäneet kulloisenkin teoksen tyyliin mukaan. Tyylilajin sisällä on kuitenkin ollut mahdollista varioida ja hyödyntää monipuolisesti omaa osaamista.

5.1 Koreografian hyödyntäminen Fridassa

Näkemykseni mukaan tanssin ollessa osa näytelmää, vaikuttaa intention valikoitumiseen näyttämöllinen kokonaisuus. Koreografia itsenäisenä tanssiteoksena voi puolestaan tukeutua pelkkään koreografin intention. Ideat ja tanssin mediumit nousevat esiin, joko puhtaasta tarpeesta tutkia kehollisuuden olemusta tai ovat jonkin ulkoisen teeman, kuten kirjallisuuden ja yhteiskunnallisen epäkohdan kehollisia tulkintoja (Monni 2004, 256).

Fridassa ohjaajan pyrkimyksenä oli integroida liikeilmaisuuksia koko teokseen, ja siten hän osallisti koreografia läpi teoksen suunnitteluprosessin (Rautiainen 03.10.2016). Tanssikoreografian tapa hahmottaa kokonaisuutta loi näytelmään sidonnaisuutta, joka heijasteli näyttelijöiden, tanssijoiden ja skenografian suunnitteluryhmän työhön (Ruuskanen 31.10.2016). Fridassa liikeilmaisun toteutumiselle oli mielestäni varattu resursseja suhteellisen paljon. Liikeilmaisua oli nähtävissä läpi näytelmän sen konventionaalisemmissa sekä uuden esittämisen mukaisissa kohtauksissa (ks. 4.1).

Tanssijat liikkuiivat näkemykseni mukaan kohtausten lomassa siten, että esitykselliset viitekehukset vaihtuvat useasti ja tanssikohtaukset ilmenivät järjestäen lyhyinä tapahtumina. Tanssien kestot vaihtelivat muutamasta minuutista vajaaseen minuuttiin. Puvustus, tanssin viitekehys ja esittämisen läsnäolon moodit vaihtuivat esityksen aikana kaiken kaikkiaan toistakymmentä kertaa. Liikeilmaisua hyödynnettiin täydentävänä, maisemoivana ja selittävänä elementtinä. Ensinnäkin koreografille tämä loi haasteen hyödyntää materiaalissaan tasapainoisesti välineellistämisen sekä keho-kinesteettisen merkitysvuoropuhelun keinoja. Tanssijat puolestaan etsivät eletystä tanssijan kehostaan toimintamalleja (ks. 4.2) ja suhdetta tanssin merkitykseen kohtauksittain.

Itselleni tanssijana näytelmän liikeilmaisus näyttäytyi kaksijakoisena kokonaisuutena, joka pyrki sulautumaan kaikkiin teoksen osatekijöihin. Harjoitustyön alettua tanssi-ilmaisus omak-
sui pian sekä esittävän tanssin viitekehysten, että ilmaisun viitekehysten piirteitä. Tanssin tehtäväksi erottautui tukea mielikuvia Fridan sisäisestä maailmasta sekä edistää näytelmän kulkua tarinankerronnallisesti.

5.2 Liikeilmaisun ideat refleктоivat Fridan kokemusmaailmaa

”Että, kun ajatellaan sitä Fridan historiaa ja sitä kaikkea kipua minkä kanssa se on elänyt, ja se kaikki mielikuvituksen maailma ja rikkaus. Niin jos meillä olisi vaan puhe, millä me sitä ilmaistaan, niin kyllä se tuntuisi, että se jäisi tosi kapeeksi ja suppeeksi.”
(Ruuskanen 31.10.2016.)

Frida- näytelmässä liikeilmaisun ideat nousevat mielestäni historiallisista lähtökohdista sekä kokemuksellisista tunneteemoista ja visuaalisuudesta. Ilmaisullisessa viitekehyksessä ke-
homuistoina ja liikeideoina hyödynnettiin draamallisia tunteita (ks. 4.3). Liikettä hyödynnettiin myös elävöittämään Frida Kahlon visuaalisen taiteen ja voimakkaan sisäisen kokemus-
maailman ilmentämistä. Ruuskanen itse kuvaillessaan teosta, nimittää esityksellisen viiteke-
hyksen käyttöä maisemoinniksi ja korostaa ilmaisullisen liikkeen keskiössä olevan tunneil-
maisun merkitystä (Ruuskanen 31.10.2016).

Tanssijan näkökulmasta tulkittuna tanssin, äänen, valon, videon ja näyttämötekniikan hyö-
dyntäminen näytelmässä liittyy viittaukseen amodaalisesta kokemusmaailmasta (ks. 4.5). Kun teoksen kommunikaation symbolisena tavoitteena on taiteilija Frida Kahlon sisäisen
maailman raottaminen, niin teemoja voidaan hahmotella alitajuntaisina kokemuksina. Fri-
dan ohjaajan intentiokuvaukseen perustuen (ks. 3), sopii mielestäni tulkita että, visuaali-
sesti ja fyysisesti muutoinkin vahva teos, ikään kuin heijasteli Fridan sisäistä kokemusta

muistoista ja kivusta. Liike ja tanssi näytelmässä luovat kokonaisuuteen sävyjä, vireen, aikamuutoksia ja muita ominaisuuksia, joita on vaikea konkreettisesti kuvata.

Idean kehollistamisessa yhdistyy, varsinkin koreografioiduissa kohtauksissa, koreografin asettama maailma sekä esiintyjän kehollisuus. Esiintyjät vaikuttavat kappaleen syntyyn siinä missä sen koreografikin. Liikeilmaisuu muodostuu vasta kohtaamisen rajapinnassa. Lopputulokseen vaikuttavat myös näyttämöllinen tila ja aika. (Preston- Dunlop 2014, 13-16.)



KUVA 4. Fridan kipsiin käärintä. Valokuva Sami Tirkkonen 4/2016

5.3 Tanssijan työn ominaispiirteet kohtauksittain

Tässä osiossa kuvailen tanssijan työn ja viitekehysajattelun toteutumista kahdessa erilaisessa kohtauksessa. Kohtaukset ovat oman tulkintani mukaisia tyyppiesimerkkejä näytelmään sisältyneestä tanssijan työstä. Kuvaus ei ole siinä mielessä tyhjentävä, että se tarkkarajaisesti ottaisi huomioon kaikki tanssijoita näytelmässä koskettaneet esiintymisen tavat. Kyseessä on oma tulkintani tanssijan työn muodostumisesta näytelmässä.

5.3.1 Esittämisen viitekehys kohtauksessa Amerikka

Niin kutsuttu Amerikka- kohtaus sijoittui näytelmän ensimmäisen puoliajan lopulle, jossa kaikki näytelmässä esiintyjinä toimineet henkilöt olivat yhtä aikaa näyttämöllä. Kohtaus kuvasi Frida Kahlon ja Diego Riveran ensimmäisen avioliiton aikaista työskentelyjaksoa Pohjois-Amerikassa. Skenografian osalta kohtauksessa oli korostettu 30-luvun aikalaisten pukeutumista, käyttäytymistapoja ja erityisesti paikallisen lehdistön sekä kohutun avioparin välistä sensaatiomaista suhdetta. Kohtaus sisälsi viitteitä myös ajankuvan mukaisesta idolikulttuurista sekä elokuvataiteesta, kuten Charles Chaplinin elokuvista. Näyttämötilaa muovasivat massiiviset näyttämökierreportaat, jotka esiintyivät näyttämöllä koko kohtauksen ajan. Kohtaukseen oli sisällytetty sekä äänimaailmoja, että musiikkia kuvaamaan kaupungin kiirettä ja iltapäivälehtien sensaatiomaista hehkutusta. Näyttämökuva oli mielestäni karrikoiva ja verrattavissa lähes musikaalinomaiseen ilmaisutapaan. Kokonaisuudessaan noin kymmenen minuuttisen kohtauksen aikakehys oli tiivis, sillä siihen sisältyi tarinallisesti lähes koko taiteilijapariskunnan Pohjois-Amerikassa viettämä yhteinen ajanjakso.

Kohtauksessa tanssijat esiintyivät kansalaisten, reportterien sekä tanssityttöjen rooleissa. Näyttelijät puolestaan osallistuivat tanssin esityksellisessä viitekehyksessä esittäviin tansseihin, jotka asetelmina imitoivat kaupungin ihmisvilinää sekä julkisuuden henkilöitä vainoavia reporttereita. Kohtauksen alussa kaikki esiintyjät näyttelivät reporttereja, kunnes osa erotautui tanssimaan ja osa näyttelämään tarinan kulun mukaisesti. Kohtaus oli näytelmämuotoinen, mutta sisälsi siihen tehtyjä tanssi- ja musiikkinumeroita.

Kommunikatiivisesti kohtaus siis pelasi sensorisella ja symbolisella viestinnällä, jäljitellen karrikoidusti todellisuuden illuusiota. Esiintyjät näyttelivät ja tanssivat kohtauksissa, jonka vuoksi vuorovaikutuksessa yleisön kanssa oltiin sekä käsitteellisellä, että kinesteettis-empaatteisella (ks. 4.5) ymmärryksen tasolla. Näyttelemiseen liittyvä puhe käsitteellisesti kohtausta samalla, kun tanssi ja musiikki kommunikoivat kokemuksellisesti.

Kun tarkastellaan kohtauksessa esiintynyttä näyttelemistä, voidaan Kirbyn skaalalla (ks. 4.1) tulkintani mukaan todeta, että kaikki kohtauksen esiintyjät näyttelivät vähintään yksinkertaisen näyttelemisen kehyksessä. Kaikki esiintyminen tapahtui poikkeuksetta puvustuksen määrittämän roolihahmon puitteissa siten, että tanssijat esiintyivät esimerkiksi reporttereina, tanssityttöinä ja tanssivina Chaplin- hahmoina. Pelkkä puvustus ei vielä näyttelemisen määreeksi, mutta roolihahmolle ominaisten eleiden tai liiketavan jäljittely tekee olemisen tavasta näyttelemistä. Kaikki tanssikohtaukset sijoittuivat liikkeen lisäksi yksinkertaisen näyttelemisen kehykseen esimerkiksi tanssivina Chaplineina. Annetun liikemateriaalin lisäksi tanssijat esittivät hahmolle ominaista kehon liikettä ja kasvojen ilmeitä.

Näyttelijän läsnäolon moodien valossa (ks. 3.3.1) katsojasuhde oli esittävän moodin mukainen. Esiintyjän tehtävä oli kohdistaa intentionsa draaman illuusion syntyyn. Kohtauksen edetessä tanssin elementti toi mukanaan myös itseään ilmaisevan moodin piirteitä. Draama niin sanotusti maisemoivat tanssikohtaukset eivät edes näytelmäkontekstissa pääse eroon itseään ilmaisevasta luonteestaan. Kokemukseni mukaan tanssin objektoiva vaikutus ja taidokkuuden tekijä ovat aina läsnä.

Tanssin merkityksellisyyden näkökulmasta on tärkeää huomioida tanssille suunnattuja intentiota. Samoin kuin klassinen baletti, mielestäni musikaalitanssi lukeutuu myös tanssin esittävään viitekehykseen, jossa imitaation ja reflektion kautta pyritään kohti viestintää (ks. 4.6.1). Liikemateriaali on koreografin valmiiksi asettamaa ja siihen on liitetty draamallisia tunnetiloja (ks. 4.3). Kehollinen kokemuksellisuus toteutuu koreografin luomistyössä. Liikemateriaalia opetellessaan tanssijat omaksuvat kokemuksen suhteuttaen sen samalla omaansa. Lopputulos on aina koreografin ja esiintyjien yhteistuotos, vaikka esittävässä viitekehyksessä pyritään kohti tarkkaa jäljittelyä ja teknistä kompetenssia. Amerikka- kohtauksessa mielestäni toteutui edellä kuvatun kaltainen esiintymisen viitekehykseen sijoittuva tapa suhtautua koreografiaan ja tanssijoihin. Tanssin intentiossa yhdistyivät kohtausmiljööön maisemointi ja roolityöskentely. Liikemateriaali ja tanssijoiden ilmeet sekä eleet liikuivat jatkuvasti roolityöskentelyn ja tanssin välimaastossa.

Kohtauksessa esimerkiksi reportterien tanssikohtaus hyödynsi mielestäni jazztanssin liikemateriaalia ja tasojen käyttöä roolia refleктоivassa tarkoituksessa. Liikkeet olivat suunnattu tanssittavaksi kohti yleisöä ja ne toteutettiin unisono-muodostelmassa. Rytmisesti liike oli virtaavaa, ja korosti roolihahmon reflektiivistä ilmaisua. Tanssi toteutui draamallisen tunneintention kuten ilon ja huolettomuuden puitteissa.

Tarinallisuuden ja kehoa välineellistävän kontekstin vuoksi tanssija pystyi kuvittelemaan ja arvioimaan itseään myös katsojan perspektiivistä. Työskentelyyn kohdistuva kritiikki liittyi

taidollisiin ja teknisiin seikkoihin, joihin oli esiintyjänä helppoa löytää tyydyttäviä korjauksia ja neuvoja. Kokemushorisontaalisesti esittämisen tapa kohtauksessa oli myös helposti tunnistettavissa. Mielestäni voidaan olettaa, että yleisöstä valtaosalle musikaalinomainen teatterikonteksti on tunnistettavaa ja kokemuksellinen tulkinta siten mielekästä.

5.3.2 Ilmaisun viitekehys kohtauksessa Kipu

Kipu- kohtaus sijoittui ajallisesti näytelmän toisen puoliajan lopulle. Kohtauksessa esiintyivät Frida Kahlon hahmo sekä viisi tanssijaa, jotka yhdessä esittivät koreografioitua liikemateriaalia. Näyttämöllisesti tilaa oli rajattu valoilla ja sermeillä. Lavasteena näyttämöllä oli ainoastaan Fridan sairaavuode. Kohtaukseen oli sovitettu naulojen hakkaamista jäljittelevä kova ja rytminen äänimaailma, joka ikään kuin muuntautui musiikiksi jatkuessaan. Frida-hahmo oli puvustettuna ainoastaan ajalle sopivaan yömekkoon, joka esiintyi samanlaisena myös tanssijoiden päällä. Tanssijat esiintyivät Fridan monistuneina mielikuvituksellisina hahmoina. Äänimaailmaan sovitettu liikemateriaali oli kohtauksen keskeinen sisältö.

Kohtaus rakentui mielestäni symbolisten viittaussuhteiden varaan ja käsitteli kohdistetusti henkistä ja fyysistä kipua, jonka kanssa Kahlo oletetusti joutui selviytymään koko aikuisikänsä ajan (ks. 3.1.2) Kohtaus käsitteli sensorisesti tunnistettavia teemoja sekä symbolisia viittaussuhteita. Sensorisesti kohtauksesta tunnistettavissa oli Fridan näyttelijän esittämä kipu sekä kohtauksen linkittyminen näytelmän kronologiaan. Symbolististen viittaussuhteiden puolesta puhui kohtauksen liikeilmaisullinen lähestymistapa ja näyttämötilan rajauksen toteutus valoilla, projisoinneilla sekä äänellä. Ääni, liike, valo ja projisoinnit voidaan mielestäni tulkita osaksi esittävää amodaalista kokemusmaailmaa (ks. 4.5).

Näyttelijän työllisesti esiintyjän läsnäolo nojasi oman kokemukseni mukaan kohtauksessa esittävän moodin varaan. Esiintyjien oli pyyteettä kohdistettava sekä tanssin, että näyttelemisen intentio kivun kokemukseen. Kohtauksen intention oli säilyttävä yksinkertaisena, jotta näyttämötekniikan ja liikeilmaisun keskinäinen kommunikaatio tuli katsojalle ilmi. Kirbyn skaalalla (ks. 4.1) Fridan näyttelijä pysyi roolissaan, mutta tanssijoiden esittämisen tapa vaihtui tavallaan annetuksi esittämiseksi. Tanssijat näyttäytyivät Fridan monistuneissa roolihahmoissa yöasuihin puettuna, mutta esittämisen tapa viittasi ilmaisullisen tanssin viitekehukseen (ks. 4.6.3). Kyseisessä viitekehyksessä esiintyjät eivät esitä tai näyttele vaan toteuttavat liikemateriaalia, jossa piilee ilmaisun sisältö. Tanssijat eivät esimerkiksi ilmeilään esittäneet kivun aiheuttamia kehollisia reaktioita.

Tanssi sijoittui mielestäni ilmaisun viitekehykseen siten, että liikemateriaali oli muistuttavaa. Samankaltaistuminen liikkeessä näkyi tanssin itseisarvona. Koreografi valmisti tanssijoille ja Fridan näyttelijälle liikemateriaalin, joka opeteltiin ilman tunneilmaisun intentionaalisia liisäyksiä. Liikkeen oli tulkintani mukaan tarkoitus olla itse intentio eli tässä tapauksessa kivun ulottuvuudet. Liikemateriaali kumpusi (ks. 5.1) teoksen koreografille ominaisesta nykytanssin liikekielestä. Tanssijan kokemuksena suhde liikkeeseen muotoutui toistamalla ja kokemalla sitä kerta toisensa jälkeen. Tanssin liikemateriaali kohtauksessa oli hyvin suoraviivaista, voimakasta, ja eteenpäin suuntautuvaa.

Tanssijan näkökulmasta katseenalaiseksi asettuminen oli haastavampaa kuin esittävässä kontekstissa. Itsensä hahmottaminen katsojan silmin ei ollut yksinkertaista, sillä kohtaus vaati katsojaltaan eläytyvää katsomisen tapaa ja kehollisen kokemuksellisuuden yhdistymistä näkemäänsä.

6 TANSSIJUUS KEHITTY PROSESSISSA

Frida- näytelmän tanssijan työtehtävien muotoutumista havainnoidessani huomasin prosessin edistyvän vähitellen ja katkonaisesti. En ollut aikaisemmin ollut yhtä tiiviisti osana teatteriproduktion muodostumista. Kokemukseni rajoittui vain pienemmässä mittakaavassa toteutettuihin tanssiteoksiin. Ymmärrys teoksesta sai muotonsa vasta aivan viimeisinä harjoituspäivinä. Huolimatta siitä, että ohjaaja ja koreografi selostavat prosessia auki koko harjoituskauden ajan, on esiintyjän haasteellista hahmottaa kokonaisuudessaan teoksen konteksteja. (Työpäiväkirja 07.04.2016.)

Seuraavissa osiossa hahmottelen teoriaan viitaten tanssijan työn muotoutumista näytelmässä Frida. Kuvaan produktioprosessin etenemistä omasta näkökulmastani yhtenä näytelmän tanssijoista. Subjektiiivinen kuvailu perustuu pääpiirteisesti prosessin aikana kirjoittamani työpäiväkirjaan.

6.1 Valintakoe- esimakua tulevasta

Näytelmään haettiin tanssijoita opiskelijasopimuksella, jonka lopputulemana järjestettiin Savonia- ammattikorkeakoulun tanssinopettajaopiskelijoiden valmistuvan vuosikurssin sisäiset valintakokeet syksyllä 2015. Valintakokeissa teoksen koreografi, ohjaaja ja teatterin kapellimestari valikoivat laulun, tanssiliikemateriaalin ja fyysisen teatterin improvisaatiotehtävien perusteella tanssijoiksi viisi opiskelijaa, jotka soveltuivat teoksen esiintymämateriaaliksi.

Objektiivisesti esiintyjä valikoitiin siis ulkonäön, iän, sukupuolen ja opiskelijaprofiiliin perusteella. Tanssijoiden oli tulkintani mukaan tuettava näyttämöllä kehollistuvaa esiintyjäineista esityksellisessä viitekehyksessä. Tanssijat oli kyettävä maskeeraamaan Frida Kahlon näköisiksi sekä moniksi muiksi aikalaisiksi nais- ja mieshahmoiksi. Tanssijoiden valintasekä työskentelytavat määrittivät yhteistyössä oppilaitoksen kanssa osaksi Kuopion kaupunginteatterin kulttuurista kontekstia (ks. 3.1.1).

Näytelmän tanssiosuuksien lajitekniäisen osaamisen vaatimukset tulivat mielestäni jo valintakoetilaisuudessa esille. Tanssijat tunsivat pääpiirteisesti teoksen koreografin Liisa Ruuskan tanssiteatteri Minimissä toteuttamia tanssijan ja koreografin töitä. Tanssiteatterin viitekehykseen soveltuen harjoitusliikemateriaalina koreografi opetti valmiin liikesarjan, jota toistettiin pienryhmissä tanssien. Liikemateriaali oli vahvasti sidoksissa musiikkiin. Tanssi oli tunteellisesti väritynyttä, mutta tunnetta ei opetustilanteessa pyydetty tuomaan intentiona

esille. Ilmaisun oli oman tulkintani mukaan tarkoitus syntyä liikelähtöisesti. Sama kaava liikemateriaalin harjoittamisessa toistui läpi näytelmän valmistumisprosessin. Liikemateriaalia omaksuttiin nopeatempoisesti. Vasta kohtausharjoituksissa, liikesarjojen toiston myötä, liike löysi myös intentionsa. Mielestäni kehoteknisesti jazztanssijan ja nykytanssijan kehopotentiaali mahdollisti tanssijoiden liikemateriaalin hallitsemisen näytelmässä. Kyky liikkua ryhmässä, improvisoida annetulla liikemateriaalilla, työskennellä kehokontaktissa toisen esiintyjän kanssa ja ennen kaikkea nykytanssille ominainen tapa hahmottaa kehon taito kehopotentiaalina riittivät.

Valintakokeissa työskenneltiin myös ohjaajan valitsemien improvisaatioharjoitusten parissa. Mielestäni annetut harjoitteet testasivat tanssijan kykyä sijoittaa itsensä ei kerronnallisessa näyttämökohtauksessa osaksi esittävää moodia. Harjoitukset tähtäsivät tilan ja ajan variointiin tanssijaparven yhteistoimintana. Ohjaajan harjoitustilanteessa tanssijoille toteamaa mukaillen, jokaisella on olemassa sisäsyntyinen tilannetaju, jota kuunnellen ihminen pystyy aistimaan tilannedynamiikkaa ja reagoimaan siihen (Työpäiväkirja 02.03.2016). Tulkintani mukaan kehollisen toiminnan oli tarkoitus ilman ulkoista intentiota, kuten ilmeitä ja määrättyjä tunteita, tuoda katsojalle näkyväksi näyttämöllisen teon ja kokemuksen merkitys. Rajattua näyttämötilaa muovaavat kehot saattavat katsojan kinesteettisen empatiakyvyn (ks. 4.5) kautta resonoida keholliseen henkilökohtaiseen kokemukseen. Henkilökohtaisen kokemuksen lävitse nousee tulkinta ja tunne näyttämön ilmaisusta.

Tanssin ja nykyteatterin uuden paradigman (ks. 4.1) mukaisessa ajattelussa esiintyjän ammatti esimerkiksi tanssijana tai näyttelijänä ei rajoita asioita, joita esiintyjä tekee näyttämöllä. Esiintyjän koko kehopotentiaalia laulamisesta akrobatiaan ajatellaan tekniikkana.

"Kun esiintyjät ovat mahdollisimman monipuolisia, niin silloin minusta tulee parasta."
(Ruuskanen 31.10.2016.)

Tanssinopettajan ammattiopintojen aikana olin tullut tutuksi sekä nykytanssin, että jazztanssin kehotekniikoiden kanssa. Nykytanssiopintojen myötä tunsin omaavani käsityspohjaa myös ohjaajan kuvailemille fyysisen teatterin liikkeellisille improvisaatioharjoitteille. Tilan ja ajan varioiminen kehollisena tekona intuition kehittelyn pohjalta oli esimerkiksi nykytanssin maailmasta entuudestaan tuttu harjoite.

6.2 Workshop- Fridan maailma aukeaa

Valintakokeiden tulosten julkistamisen jälkeen siirryttiin kohti tiivistä harjoituskautta helmikuun alussa 2016. Näytelmä oli määrä harjoittaa valmiiksi 09.04.2016 ensi-iltaan mennessä, siis reilun kahden kuukauden aikana. Osa ryhmämme tanssijoista oli työskennellyt oppilaitosyhteistyön kautta Kuopion kaupunginteatterissa aikaisemminkin. Heille harjoituskäytänteet, kaksijakoinen työpäivä, freelance- työskentely ja ylipäättään produktioryhmän toiminta teatterissa olivat entuudestaan tuttuja.

Harjoituskauden alussa teoksen näyttelijät ja tanssijat harjoittelivat ohjaajan ja koreografian ohjaamissa workshoppeissa, joissa tultiin tutuksi teoksen mukaisen olemisen tavan kanssa (ks. 3.2). Tavoitteena oli luoda tiivis työryhmä, jonka jäsenet pystyvät asettumaan monipuolisesti osaksi näytelmän todellisuutta ja vuorovaikutusta (Työpäiväkirja 10.02.2016). Harjoitukset olivat pääpiirteittäin ryhmissä ja parvina toteutettuja improvisaatioharjoituksia, jotka rakentuivat liikeideoiden ja kehollisen kokemuksen muiston varaan. Tanssijoiden valintakokeissa oli jo etukäteen testattu sopeutumiskykyä näihin harjoitteisiin. Mielestäni workshopissa tanssijoiden ei enää tarvinnut jännittää sisältöjä vaan keskittyä löytämään oma paikkansa osana työryhmää. Frida- näytelmän workshop-jakson jälkeen ei jäänyt epäselväksi minkälaiseen työskentelykulttuuriin teoksen prosessivaiheessa pyrittiin.

”Sain hetkittäin tunteen, että olin orgaaninen osa ryhmää ja omat valintani soljuivat osaksi edellistä. En keskittynyt vain tulevaan omaan vuorooni. Ymmärrän nyt myös, että lavalla olossa on tästä kyse.”
(Työpäiväkirja 12.02.2016.)

6.3 Kohtauksista kohti kokonaisuutta

Workshop- jakson jälkeen teosta ryhdyttiin kokoamaan kohtauksittain kasaan. Näkemykseni mukaan workshop- työskentelyssä saavutettu toimintamalli jäi taustaviittauksen tasolle, kun kohtauksien rakennetta skenografian, musiikin, tanssin ja näyttelijän työn yhteistulemana ryhdyttiin hahmottelemaan. Harjoituksissa kohtaukset pyrittiin kokoamaan rytmisesti tarkoiksi, teknologian kannalta toimiviksi ja toisiinsa linkittyviksi kokonaisuuksiksi.

Tanssikohtausten harjoittelu keskittyi liikemateriaalin nopeaan omaksumiseen ja variointiin. Tanssijat harjoittelivat muutamaan otteeseen teatterin harjoitussalissa koreografijohtoisesti. Harjoitusvaiheessa ei mielestäni niinkään keskitytty ilmaisun viitekehykseen, vaan liikkeen välineelliseen välittymiseen tanssijoille. Tässä työvaiheessa tanssijalle oli hyödyksi kyky oppia nopeasti uutta liikemateriaalia ja kohtaussiirtymiä. Kohtaukset eivät vielä jäsenyneet osaksi kokonaisuutta, jonka vuoksi oli otollinen aika tulla tutuksi liikkeen kanssa.

“Ei liian monimutkaisia yhdistelmiä. Liikkeet lyötiin musiikin kanssa yhteen, kaanoneissa, unisonossa, yksittäisiä pikku tehtäviä yhdelle sun toiselle tarjoamalla. Paljon uutta muistettavaa ja muutoksia lavalle tuloon, poistumiseen, johtamiseen. Harjoitusvaiheessa erittäin tärkeätä olla oma-aloitteisesti tarjoamassa ja napata kaikki mitä irti saa.”
(Työpäiväkirja 18.02.2016.)

Tanssimateriaalin ja näytelmässä kulkemisen tapa muotoutui minulle aikaisemman tanssijan kokemuksen pohjalta luonnollisesti, mutta improvisaation uusi ulottuvuus yllätti. Näytelmän olemisen tavan mukaisesti tanssijoiden oli määrä sulautua esiintyjäaineeksi myös osaksi teoksen esittäviä kohtauksia, joissa pääasiallisesti toimittiin näyttelemisen viitekehksessä. Musikaalinomaisissa kohtauksissa (ks. 5.3.1) tanssijat pääsivät hyödyntämään improvisaatiokykyjään näyttelemisen muodossa, joka vaikutti mielestäni tanssijoiden kommunikatiiviseen työskentelyyn.

Mielestäni tanssijatkin asettuivat musikaalinomaisissa kohtauksissa tarkkarajaisiin roolihahmoihin. Roolihahmon ilmaisun löytäminen, ei pelkästään kehollisena ratkaisuna, oli aluksi haastavaa. Erityisesti tunnistettavien eleiden ja ilmeiden käytön sopivaa volyymia piti aluksi etsiä. Saimme kuitenkin huomata, että näyttelijän työ pohjaa vahvasti kehollisen kokemuksen hyödyntämiseen, eikä ainoastaan puheeseen ja roolityöhön. Siten tanssijan rooli-ilmaisuu voi muotoutua uskottavasti myös kehollisen samaistumisen ja imitaation välityksellä. Oivalsin, että ajan ja tilan variointi pätee molemmissa tanssissa ja näyttelemisessä.

Näytelmän useat osatekijät kuten esiintyjät, puvustus ja näyttämötekniikka kohtasivat toisensa usein vasta kohtausharjoituksessa. Mielestäni näytelmä haastoi harjoitusvaiheessa eniten tanssijan kokonaisuuden hahmottamiskykyä. Teoksen rytmiikan löytämiseksi kohtausten liitoskohtia jouduttiin harjoitusvaiheessa hiomaan työturvallisuuden ja illuusion säilymisen nimissä. Esiintyjille tämä asetti haasteen kohtausten välisen virittäytymisen oikea-aikaisuudelle. Esimerkiksi tanssijat vaihtoivat näytelmän aikana toistakymmentä kertaa puvustusta ja yhtä useasti asettuivat seuraavan kohtauksen vuorovaikutuksellisuuden tasolle. Pääasiallisesti orientoituminen vaihteli tanssin esittävän ja ilmaisun viitekehysten (ks. 4.6.1 & 4.6.3) välillä sekoittuen näyttelemisen tekniikan kanssa kohtauskohtaisesti.

6.4 Esittäminen matkana

“Omaperäisyys, tasalaatuisuus, kyky keskittyä pieniin pyrähdyksiin, tilanteen kuvitus ja mielikuvituskyky. Kuinka näyttelijät kuljassista loikkaavat itselleen täydellisesti kuvitettuun maailmaan?”
(Työpäiväkirja 31.03.2016)

Näytelmän kokonaisuus oli kantaesitykseen 09.04.2016 mennessä valmis. Kohtauksia ei enää säädetty, mutta niiden sulautuminen toisiinsa haki ymmärrettävästi vielä muotoaan. Tanssijana minua lähinnä huolestutti muistin ja esitystilanteen mukanaan tuoman jännityksen vaikutus esiintymiseen.

Ensi-iltaan mennessä näytelmään valmistautumisen rutiinit, kuten lämmittely, puvustus ja maski olivat muotoutuneet rutiineiksi. Myös näytelmän sisällä ja sen aikana liikkuminen näyttämö- ja lämpiötiloissa oli tuttua. Näytelmän kulun mukainen koreografia hahmottui kokonaisuutena mielessä. Minun on vaikea jälkikäteen kuvailla esityksen fyysistä kokemusta sen vaihteellisuuden vuoksi. Roolien, aikakausien, viitekehysten ja erityisesti puvustuksen vaihtuessa tuntui, että kulisseissa oli vähintään yhtä paljon toimintaa kuin näyttämölläkin. Esiintymiseen valmistautuminen ei ollut ainoastaan matkalle lähtöä näytelmän maailmaan. Matkalle lähdettiin näytelmän kokonaisuuteen, johon myös kulissien sosiaalinen ja toiminnallinen konteksti kuului. Mielenkiintoista oli havainnoida sivusta kahden todellisuuden eli näyttämötilanteen ja kulissin sulautumista toisiinsa. (Työpäiväkirja 08.04.2016.)

Näyttämöllisessä mielessä Frida oli ehdottomasti tanssijalle matka tuttuun keholliseen kokemukseen, jota pääsin tutkimaan aina uudelleen ja uudelleen. Näytelmän läsnäolon esittävän moodin vuoksi, näyttämön tapahtumat sulkeutuivat katsojan koettavaksi tarinaan. Esiintyjään tämä vaikutti näyttämön imuna, josta havahtui hereille vasta loppukiitoksissa.

Esiintyjänä koin komposition rytmiikan ja kokonaisvaltaisuuden vaatineen huomattavan paljon esiintyjän huomiokykyä. Jokainen näytös oli perusvireeltään erilainen ja vaati siten sopeutumistaitoja ja energian käytön säätelyä työryhmältä. Esiintyjän huomiokyky suuntautui tutkimaan näyttämölle valikoitua olemisen tapaa ja heittäytymään mukaan fiktion. Katsomon täyttöaste ja virittyneisyys loivat muuttuvan elementin esiintyjän työhön, vaikka katso-
somo- näyttämö- asetelma säilyi aina ennallaan.

Näytökset jatkuivat kolmen esityskauden ajan aina huhtikuun 2017 loppuun asti. Puolentoista vuoden aikana suhde näytelmään syveni. Mitä tutummaksi liikemateriaali ja liikkuminen näytelmässä muotoutui, sitä vapaammaksi ilmaisu myös kehittyi. Koreografioidusta liikemateriaalista kehittyi kirjaimellisesti kehollisia vuorosanoja, joiden nyansseilla ja voimankäytöllä oli mahdollista leikitellä. Leikkisyys ja hengitys liittyivät näyttämöllä olemisen tapaan aina uudestaan. Ruuskasen tapa tehdä koreografiaa kysyi mielestäni tanssijoilta kykyä sukeltaa ulkoisesti annettuun liikkeeseen ja siten ottaa se omaksi henkilökohtaisen oppimisprosessin myötä. Mielestäni liikkeen sisäistäminen tapahtui myös tanssijaryhmän yhteisen liikevolyymin ja tunneilmaisun muotoutumisen kautta. Mielenkiintoista tanssijana oli etsiä vaihtuvien kohtausten välistä rytmiikkaa näyttämöllä ja kulississa. Esimerkiksi ilmaisun

viitekehyksen ja esittämisen viitekehyksen (ks. 4.6.1 & 4.6.3) välisille vaihdoksille ei toisinaan jäänyt juurikaan sopeutumisaikaa, vaan näyttämöllinen olemisen tapa muuttui hetkessä.

Mielestäni Ruuskasen liikemateriaali oli artikuloitua, tarkoin määritettyä ja rytmiikallaan kommunikoivaa. Osittain puvustuksenkin vuoksi liikemateriaalia tanssittiin paljon käsillä, päällä ja torsolla. Tanssi muotoutui käsien ja pään käytön myötä runolliseksi sekä eleiden viittaussuhteilla leikitteleväksi. Kokemus liikkeestä sai minut kiinnittämään omassa työskentelyssäni huomiota liikkeiden loppuun saattamiseen ja periferian hienosäätöön. Työskentelin esimerkiksi sormien hallitun liikkeen ja tarkoin kohdennetun katseen käytön kanssa.

Keholliseen kokemukseen tanssista vaikuttivat paljon puvustuksessa hyödynnetyt kengät ja toisinaan fyysisesti raskaatkin esiintymisasut. Asujen myötä eivät muuttuneet ainoastaan roolihahmot, vaan myös itse tanssi ja kehonkokemus. Kokemukseni mukaan tanssin parissa usein pyritään minimoimaan vaatetuksen asettama vastus vapaalle liikkeelle, tai sitten tarkoituksen mukaisesti toimitaan täysin päinvastoin. Frida- näytelmässä keräsin erilaisia kehonkokemuksia siitä, kuinka yleensä reagoitavapaa tanssijan keho sopeutuu liikkumaan puvustuksen ehdoilla.

Tanssijaryhmässä meitä oli viisi suunnilleen samassa elämäntilanteessa, mutta tanssitaustoiltaan jokseenkin erilaista tanssijaa. Ryhmä loi ennen kaikkea turvaa ja kevensi harjoitusta sekä esiintymisprosessia. Ryhmä opetti minulle paljon itsestäni toimijana, sillä siinä pääsin läheisesti seuraamaan toisten asenteita harjoitteluun ja esiintymiseen.

28.04.2016 Fridaa esitettiin viimeisen kerran. Syksyn 2016 näytöskausi oli yllättäen saanut jatkoa vielä kevään 2017 puolelle. Lisäaika otettiin tanssijoiden keskuudessa riemulla vastaan ja viimeinen kevät olikin kokonaisuudessaan haikeuden sävyttämä. Ensi-illan ja viimeisen näytöksen välinen jännite-ero oli valtava. Näytelmä oli mielestäni ikään kuin maadoittunut paikoilleen hyvässä ja pahassa. Näytelmän tarkkarajaisuuden ja monitaiteellisuuden vuoksi esityksen tuli olla rytmisesti ohjattu alusta loppuun asti. Kuitenkin osatekijöiden liikumatilan niukkuudessa oli mielestäni se varjopuoli, että teos oli vaarassa ilmaisullisesti tylpistyä, jos kohtausten nyanssit ja vaihdokset tulevat liian tutuiksi tekijöille. Tylpistymiseltä kuitenkin omasta mielestäni välttyttiin esimerkiksi roolitusmuutosten ja esityskausien välisen pitkien loma-aikojen vuoksi.

7 POHDINTA

Opinnäytetyön taiteellisen osion toteuttaminen tanssijana Kuopion kaupunginteatterissa oli ainutlaatuinen kokemus omalla tanssin ammattilaisuuden polullani. Kokemus edisti ajatteluani ammatillisesti niin tanssitaiteilijan kuin tanssipedagogin näkökulmista. Tanssijana kohdasin ensimmäistä kertaa suuren monitaiteellisen työyhteisön, jonka kanssa toimiminen ei ollut minulle entuudestaan tuttua.

Itse raportin kirjoitusprosessi käynnistyi kunnolla vasta kun Fridan näytökset olivat jo takana päin. Olin etukäteen kehitellyt teoriapohjaa, johon kirjallisen työn puitteissa tulisin perehtymään tarkemmin. Aiheen rajausta osoittautui aluksi varsin haastavaksi ja veikin raportin suunnitteluvaiheessa huomattavasti työaikaa. Viimein sain rajattua aiheen tiiviisti Frida-näytelmän esiintyjän olemista ja tanssin esityksellistä luonnetta käsittelevän kehyksen ympärille. Opinnäytetyön taiteellisesta osiosta sekä kirjallisesta raportista muotoutui kokonaisuudessaan vielä opettavainen oppimisprosessissa tanssinopettajaopintojen loppumetreillä.

Tässä työssä tuottamani viitekehyksellinen ja teoksen esityksellisyyttä kuvaava tulkinta saattaisi toimia ohjenuorana toisessa samankaltaisessa kokonaisuudessa. Tanssijan tietoteorian tutkiminen on rakentunut tarkasti yhden näytelmän tarpeisiin. Raportin rakennetta ei siis suoranaisesti voi jäljitellä, mutta sen tapaustutkimuksellista tiedon rakentumisen luonnetta on mahdollista havainnoida.

Tanssija joutuu joka kerta uuteen projektiin liittyessään aloittamaan ”tapaustutkimuksen” alusta. Prosessin aikana sain huomata, että teatterissa ammattilaisuuteen kuuluu jatkuva menneiden kokemusten reflektointi sekä luova ja uudistuva ote uusiin työtehtäviin. Prosessi, eli esimerkiksi uuden näytelmän konteksti, voidaan ymmärtää todellisuudeksi, johon tulemme olemaan yhteydessä. Työskentely on useimmiten teoskohtaista, eikä käyttövalmista esiintyjän tietoteoriaa ole olemassa. Tietoteorian kulmakiviksi muodostuvat siten luova suhtautuminen liikemateriaaliin ja teoksen muotoon sekä tiedostettu vastuu oman ymmärryksen kehittymisestä ja kehollisuudesta.

Koen tämän raportointiprosessin tiedonkäsittelyn ja kirjoittamisen kautta joutuneeni pohtimaan tanssijan työn rakentumista aivan uudella konkretian tasolla. Hahmotan nyt tanssijan ammattimaisuutta ilmaisun- ja kehovastuullisuuden, tiedollisen pääoman sekä omaan kokemuksellisuuteen suhteessa olevan luovan asenteen näkökulmasta. Frida-näytelmän konseptiin saatoinkin hyödyntää aikaisempaa lajiteknistä osaamistani, alkeellisia näyttelijäntaitojani sekä ymmärrystä ilmaisun viitekehyksen luonteesta, jossa liike nousee ilmaisun keski-

öön. Tiedoilla, jotka omaan nyt raportoinnin jälkeen, olisin luultavasti päässyt syvällisemmin osaksi näytelmän maailmaa. Erityisesti taustateoriat näyttelemisen skaaloista, näyttelijän työn läsnäolon moodeista ja tanssin esityksellisistä viitekehyksistä auttoivat hahmottamaan esiintyjän työvälineitä monitaiteellisessa kontekstissa.

Alun perin kiinnostuin kysymään raportissani, että miksi juuri tanssi oli valittu osatekijäksi elämänkerralliseen näytelmään. Kysymällä ohjaajalta sain selville, että liikeilmaisuus tuki visuaalis-fyysistä näkemystä teoksen luonteesta. Selvitettyäni esiintyjyyden ja kehollisuuden merkitystä, myös teknologian osalta monialaisessa kokonaisuudessa, pääsin kokemuksellisuuden jäljille. Kokemuksellisuuteen puolestaan liittyi vahvasti katsojan merkitys ja konseptin keskiöön nostaminen. Vaikka teos ei ollut yhteistoiminnallinen, sanan varsinaisessa merkityksessä, oli sen toteutuminen kuitenkin kiinni katsojan heittäytymisestä intuitiivisesti ja kekokokemuksellisuuden kautta näkemäänsä. Jo hyvin varhaisessa vaiheessa esityksen kerrottiin herättäneen voimakkaita intuitiivisia tunnereaktioita katsojissa.

Katsojan kokemuksellisuuden kautta ajatteluni eteni kohti esiintyjän uutta esiintymistä ja tanssin ilmaisun merkityksellisyyttä. Näin tanssin ja esiintymisen kehomuiston ja katsojakokemuksen intentioiden värittäminä ilmiöinä. Katsojan huomioiminen kokevana, ja esiintymiseen katseen kautta vaikuttavana, tekijänä muutti käsitystäni tanssin tarkoituksesta näytelmässä. Liike voi olla estetiikkaan ja visuaaliseen vaikuttavuuteen tähtäävää, mutta myös kokemuksellisuuden ja kehomuistojen välityksellä kommunikoivaa. Tanssija esiintyy aina kekokokemuksellisuutensa ilmaisuvoiman kautta, mutta voi ymmärtää ja soveltaa myös muiden taiteiden tapoja esiintyä ja siten laajentaa omaa repertuaariaan. Monitaiteellisissa projekteissa edetään ilmaisun ja katsojakokemuksen ehdoilla, joka haastaa tanssitaiteeseen perinteisesti liittyvän virtuositeettisen kehotekniikan ja lajikonventioiden merkitystä. Esiintyjälle tanssin kautta kehopotentiaalin laajentaminen ei ole lainkaan huono idea, sillä kehon hallinta ajassa, tilassa ja suhteessa henkilökohtaiseen kekokokemukseen mahdollistaa monipuolisen ilmaisun. Edellä mainittu on ajatus, jonka otan prosessista mukaani myös opettajana työskentelyyn. Kaikkien lajien harjoittamiselle yhdistävää tulisikin olla suhtautuminen ihmiseen henkisenä ja fyysisenä kokonaisvaltaisena ilmaisijana.

Prosessissa löysin itsestäni esiintyjän, joka omaa kekokokemuksellisuuteen painottuvaa liikkeellistä pääomaa. Rohkaistuin prosessin aikana tutkimaan tanssijan esiintyjyyttä myös näyttelijän työn näkökulmasta. Tämä puolestaan ohjasi ajatteluani edelleen kohti teatterin ja tanssin uuden paradigman mukaista ajattelua.

Taiteellisen opinnäytetyön raportin taustatyön ja kirjoitusprosessin aikana olen löytänyt yhteyksiä opintojen aikaisten koreografian, tanssitiedon, produktiotyön ja tanssitekniikan

opintojen sisältöihin. Tanssijan työn kirjallinen reflektointi avasi käsitteellistämisen kautta esiintyjän käytäntöä näkyväksi itselleni. Olen kerryttänyt paljon uutta alan käyttösanastoa, joka aikaisemmin aukesi minulle vain teorian tasolla. Prosessi on koulunut pitkäjänteisyyttäni niin tiedonhaussa, suunnitelmallisuudessa, kuin ajattelutyössäkin. Raportin lopputulos näytetään minulle henkilökohtaisena ajatus- ja oppimisprosessina. Prosessin tuloksena syntynyt reflektio ja kokemus ovat opinnäytetyön tärkeintä antia itselleni. Toivottavasti raportti pysyy tarjoamaan lukijalleen edes yhden uuden näkökulman tai ajatusmallin suhteessa omaan kokemuksellisuuteen aiheesta.

LÄHTEET

ARLANDER, Annette 1998. Esitys tilana. Acta Scenica 2. Teatterikorkeakoulu. Vantaa: Tummavuoren Kirjapaino Oy.

FISCHER-LICHTE, Erika 2008. The Transformative Power of Performance- A new aesthetics. London: Routledge.

FOSTER, Susan Leigh 1986. Reading Dancing- Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. London, England: University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California.

GREEN, Jill & STINSON, Susan W. 1999. Postpositivist Research in Dance. Teoksessa: FRALEIGH, Sondra H. & HANSTEIN, Penelope (toim.) 1999. Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry. University of Pittsburg Press, 96 - 97.

HEINONEN, Timo 2010. Näyttämön, teknologian ja ihmisen keskeneräinen kysymys. Näyttämön dramaturgia. Teoksessa: RUUSKANEN, Annukka (toim.) 2010. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Like Kustannus Oy, 40-56.

HELAVUORI, Hanna 2010. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Esiintyjä ja ruumis. Teoksessa: RUUSKANEN, Annukka (toim.) 2010. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Like Kustannus Oy, 101-116.

HERRERA, Hayden 1990. Frida Kahlo. Keuruu: Otava.

HIRSJÄRVI, Sirkka & HURME, Helena 2011. Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Tallinna: Gaudeamus Helsinki University Press.

KIRBY, Michael 2002. "On Acting and Not-acting". Teoksessa: ZARRILLI, Philip (toim.) 2002. Acting (Re) Considered: A theoretical and practical guide. 2. edition. London and New York: Routledge, 40-52.

KLEMOLA, Timo 1991. Liikunta tienä kohti varsinaista itseä: Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol.XII. Tampere.

KULTTUURI- JA OPETUSMINISTERIÖ 2017. Teattereiden ja orkestereiden valtionosuudet [verkkajulkaisu]. Internetsivusto. [Viitattu 2017-08-03]. Saatavissa: <http://minedu.fi/teattereiden-ja-orkestereiden-valtionosuudet>.

KUOPION KAUPUNGINTEATTERI. Kuopion kaupunginteatterin esite [verkkajulkaisu]. Esite [Viitattu 2017-08-03]. Saatavissa: <http://kuopionkaupunginteatteri.fi/assets/docs/kuopionkaupunginteatteri-esite.pdf#page=1&zoom=auto,-12,871>.

MONNI, Kirsi 2004. Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999. Acta Scenica 15. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Yliopistopaino.

NIEMI, Irmeli 1995. Kallioluolista kadunkulmaan: Esittäminen – osa ihmisenä olemista. Teoksessa: OJALA, Raija (toim.) 1995. Esiintyjä- taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo: WSOY, 11-30.

PARVIAINEN, Jaana 1998. Bodies moving and moved: A phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art. Tampere University Press. Vammala: Vammalan Kirjapaino oy.

PARVIAINEN, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia- pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Teoksessa: HAAPARANTA, Leila & OESCH, Erna 2002. Kokemus. Acta Philosophica Tamperensia. Tampereen yliopistopaino, 338- 340.

PRESTON- DUNLOP, Valerie 2014. Looking at dances: A choreological perspective on choreography. Hampshire: The Noverre Press.

PRESTON- DUNLOP, Valerie & SANCHEZ- COLBERG, Ana 2002. Dance and the Performative: A Choreological Perspective- Laban and Beyond. London: Verve Publishing.

RANTANEN, Tuomas 2016. Kuolemantanssia Kuopiossa. *Voima* 6.10.2016.

SAARANEN-KAUPPINEN, Anita & PUUSNIEKKA, Anna 2006. Tapaustutkimus. Luku 5.5. KvaliIMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [Viitattu 2017-08-02]. Saatavissa: http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L5_5.html

SANDQVIST, Ville 2013. Minä, Hamlet Näyttelijäntyyön rakentuminen [verkkajulkaisu]. Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Väitöstutkimus, 270-271 [viitattu 2017-10-28]. Saatavissa: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38143/Acta_Scenica_31.pdf?sequence=1

SARJE, Aino 1995. Tanssin spektri- pyhästä tanssista taidetanssiin. Teoksessa: OJALA, Raija (toim.) 1995. Esiintyjä- taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo: WSOY, 33-52.

SAUTER, Willmar & MARTIN, Jacqueline 1995. Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice, Almqvist & Wiksell International.

STATES, Bert O. 1983. The actor's presence. Three phenomenal modes. Teoksessa: ZARRILLI, Phillip B. (toim.) 2002. Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide. 2. edition. London and New York: Routledge, 23-39.

TIETEEN TERMIPANKKI 2016. Esittävät taiteet: skenografia [verkkosivu]. [Viitattu 2017-08-16] Saatavissa: http://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taideet:skenografia

TIETEEN TERMIPANKKI 2017. Esittävät taiteet: pantomiimi [verkkosivu]. [Viitattu 2017-11-17] Saatavissa: http://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taideet:pantomiimi

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET

PIHLAJAKARI, Eeri 2013. Lehtori. Tanssitieto 1. Savonia ammattikorkeakoulun musiikin ja tanssin yksikkö Kuopio. 15.03.2013. Luento.

RAUTIAINEN, Anne 2016. Ohjaaja. Kuopion kaupunginteatteri Frida- näytelmä. Kuopio 03.10.2016. Haastattelu.

RUUSKANEN, Liisa 2016. Koreografi. Kuopion kaupunginteatteri Frida- näytelmä. Kuopio 31.10.2016. Haastattelu.

TYÖPÄIVÄKIRJA 2016. Henkilökohtainen työpäiväkirja Frida- näytelmän rakentumisesta. 2/2016- 4/2017 Kuopio. Työpäiväkirja.

KUVALÄHTEET

KUVA 1. KAHLO, Frida 2017-10-28. Kaksi Fridaa 1939 [digikuva] Saatavissa:

<https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp>

LIITE 1: TEEMAHAASTATTELUPOHJA OHJAAJA

ANNE RAUTIAISEN HAASTATTELU

Haastattelija: Saara Kämäri

Haastateltava: Anne Rautiainen, ohjaaja, Helsinki

Tilaisuudessa mukanaolijat: Riina Aallikko, Terhi Hartikainen, Sanni Kriikku

Haastattelu-aika- ja paikka: 07.10.2016 Kuopion Kaupunginteatteri

Kuka olet ja mistä tulet?

Kuinka olet kouluttautunut?

Kuinka määrittelet työtäsi ohjaajana, tai mitkä tekijät korostuvat ja profiloivat töitäsi?

Kysymyksiä Fridasta. Minkä takia tahdoit juuri tähän tekstiin ja tarinaan tanssijoita mukaan? Oliko se alkuperäinen toive ja hahmotelma?

Olet maininnut aikasemminkin, että nykytanssiteosten visuaalinen ilme on mielestäsi kiinnostava. Ja olet maininnut myös, että pidät itseäsi esitysten tekijänä. Mikä on ajatuksesi teatterin tekemisestä, jos lähdetään liikkeelle suhteestasi perinteisen puheteatterin mielukuvaan?

Mikä on suhteesi tanssin ammattilaisiin esiintyjinä? Eli mitä tanssijan erityisosaajuus on mielestäsi teoksisasi?

Mitä harjoituskauden aloituksella ajettiin mielestäsi takaa? Alkavatko teatterikappaleen harjoitukset usein siten?

Olen pyrkinyt hahmottamaan, että mikä se tanssijan työ tässä näytelmässä on. Tämä asettaa erilaisia vaatimuksia esiintyjälle. Kohtauksellisesti esimerkiksi Amerikka- kohtaus, jossa esiintyy perinteistä musiikkalityöskentelyä ja sitten on esimerkiksi Kipu-tanssi missä täytyy asettautua erilaisille taajuuksille. Kuinka helppoa sinusta on määrittää esiintyjän työn osioita ja vaatimuksia?

Mihin olet mielestäsi tarvinut koreografia?

Mikä on tärkein piirre, jota odotat esiintyjältä ohjauksessasi?

Kuinka asettamasi tavoitteet näytelmälle ovat mielestäsi onnistuneet?

Onko sinulla neuvoja tai vinkkejä meille tanssijoille tulevaisuutta silmällä pitäen?

LIITE 2: TEEMAHAASTATTELUPOHJA KOREOGRAFI

LIISA RUUSKASEN HAASTATTELU

Haastattelija: Saara Kämäri

Haastateltava: Liisa Ruuskanen, koreografi, tanssija, Tanssiteatteri Minimien perustajajäsen, Kuopio

Haastattelu-aika ja paikka: 31.10.2016, Kuopio

Kuka olet ja mistä tulet? Mikä on koulutuksesi?

Oliko teillä Minimiä perustettaessa suomalaisia esikuvia? Mitä kautta löysitte suuntanne?

Kuinka nimittäisit itseäsi tällä hetkellä ammatillisesti? Mistä työnkuvasi muodostuu?

Kuinka päädyit teokseen (Frida- näytelmä)?

Minkälaisia koreografien töitä olet tanssin kentällä tehnyt? Minkälaisia olet tehnyt aikaisemmin ja määrittäkö mielestä koreografien työnkuva aina teoskohtaisesti?

Mitä koreografina työskentely on Fridassa ollut?

Mitkä seikat muovasivat työtä prosessin (Frida- näytelmä) edetessä ja rajoittiko jokin enemmän kuin aikaisemmissa töissäsi? Minkälaista koreografien työ oli ohjaajan työskentelyotteen puitteissa?

Pystytkö soveltamaan aikaisemmista koreografien töistäsi jotain tiettyä työtä, tai oletko tehnyt juuri tämän tyylistä/ tällä tyylillä teattereihin aikasemmin?

Mikä oli suhteesi tanssiin ja liikkeeseen suunnitellessasi Fridan kohtauksia? Mitä tanssikäsitystä hyödynsit?

Jouduitko suunnittelutyötä tehdessäsi etsimään tietoa ja inspiraatiota itsenäisesti vai saitteko te Annelta (ohjaaja) kaiken riittävän infon ja ohjauksen siihen?

Vastasiko valmis työ niitä suunnitelmia ja odotuksia, joita kohti suunnitteluvaiheessa pyrittiin? Muut-
tuiko se tavoite myöhemmin ja miten?

Kun valitsitte teokseen tanssijoita, niin minkälaiset kriteerit tai toivomukset teillä oli?

Miksi Fridassa mielestäsi pitää olla tanssia ja kuinka näet tanssin arvon näytelmässä? Missä suhteessa tanssin ammattilaiskenttään näet tämänlaisen tanssijan työn?

Mitä konkreettisia työvälineitä käytit koreografina ja liikkeen tuottajana? Minkälaisista liikkeellisistä lähtökohdista lähdit liikkeelle?

Mitä sinulle tarkoittaa tanssiteatteri tai tanssi teatterissa?

Onko siellä lavalla (Fridassa) esiintyjiä vai ehdottomasti tanssijoita? Miten näet sen?

Vai onko ne näyttelijöitä?

Esimerkiksi kohtaus jossa tanssijat ovat toimittajina ja lisäksi esimerkiksi Pariisi- kohtaus, niissä kysytään näyttelemistä. Kuinka näet, että tanssijat onnistuvat yksinkertaisissa näyttelijän tehtävissä? Riittääkö liikeilmaisun tausta myös toisenlaisen ilmaisutavan tueksi?

Vinkkejä Fridan jälkeen tanssijoille ammattilaisuuteen? Minkälaista asennetta tarvitaan tanssijana ja koreografina työelämässä? Millä perusteella valitsisit omat yhteistyökumppanisi?